

وزارة الثقافة
الثقافة الجماهيرية



٥

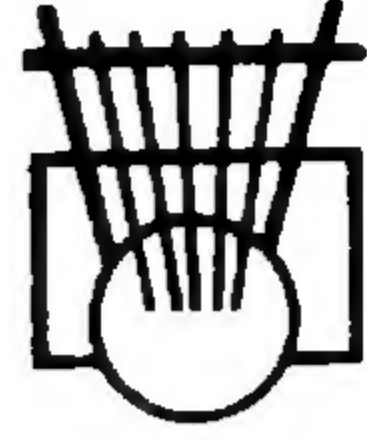
د. أحمد مرسى

الأدب الشعبي وفنونه



مكتبة
الشباب

وزارة الثقافة
الثقافة الجماهيرية



الأدب الشعبي وفنونه

د. أحمد مرسى

مكتبة
الشباب

هذه المكتبة

من بين المشروعات العديدة التى تقوم بتنفيذها «الثقافة الجماهيرية» هذا المشروع الذى نراه بالغ الأهمية وهو «مكتبة الشباب» وقد نبعت فكرة المشروع من ضرورة أن نضع أمام الشباب المصرى فى عمر من ١٧ إلى ٢٥ عاما مكتبة كاملة تحوى المعارف الأساسية التى لا بد من الإلمام بها لكى يبدأ الإنسان رحلته مع الحياة . . فكل منا قد مر فى بداية حياته وفى محاولته لتكوين ثقافته العامة بمحاولة الإجابة على السؤال المحير . . والجوهرى فى نفس الوقت . . ماذا أقرأ ؟ وكيف أبدأ رحلتى مع الثقافة ؟! وما هى الكتب التى يمكن لى - عند قراءتها - أن أضع قدمى على بداية الطريق ؟!

إن الفرق الأساسى بين الإنسان المتعلم والإنسان «المثقف» يكمن فى أن المتعلم يتجه بقراءاته نحو نوع محدد من القراءة المتخصصة فى نوع معين من أنواع المعرفة ، أما المثقف فهو الذى يكون - من خلال قراءاته فى شتى نواحي المعارف الإنسانية - رأيا وموقفا من الحياة والكون . . ومن هنا

نشأت الحاجة - عند الشباب المصرى والعربى - إلى ضرورة الإلماء بالمبادئ الأساسية لهذه المعارف الأساسية .. على أن يستمر الإنسان بعد ذلك فى قراءة متخصصة فى فرع معين يميل إليه ويمجد فيه نفسه ..

وهكذا اهتمت الثقافة الجماهيرية - عند تفكيرها فى هذا المشروع الهام - إلى تكليف مجموعة من الكتاب والأساتذة المتخصصين بكتابة عشر كتب مبسطة فى المعارف الأساسية تكون فيما بينها هذه المكتبة «مكتبة الشباب» لتكون منطلقا لكل شىء لتكوين الأرضية الأساسية لثقافته العامة .. ولينطلق منها بعد ذلك إلى آفاق أرحب وأشمل .. وهذه الكتب العشرة التى تكون فيما بينها وحدة واحدة هى .. الموسيقى - علم السياسة - الإعلام والاتصال الجماهيرى - جوهر الإسلام - علم الاجتماع - المسرح - فنون الأدب - الفلوكور - القانون .. تباع جميعا بسعر رمزى .

والثقافة الجماهيرية إذ تبدأ هذا المشروع القومى الهام خدمة لشباب مصر ومساهمة فى تكوين الثقافة العامة للشباب المصرى والعربى ترجو أن يوفقها الله لما فيه خير الوطن وأبنائه .

د . سمير سرحان

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

يستطيع المتبع للحياة الثقافية - في مصر - عامة ، وللدراسات الإنسانية خاصة ، أن يشهد عدة ظواهر لها أهميتها التي لا يمكن إغفالها ، أو تجاهلها ؛ فالذي لاشك فيه أن الثلاثين سنة الماضية ، قد شهدت تطوراً مذهلاً في الدراسات التي تتناول المجتمع ، وظواهره المتعددة ، بالوصف ، والتحليل ، وتحاول أن ترصد مظاهر الثبات والتغير ، والاتفاق والاختلاف ، والجمود والتطور ، والإيجاب والسلب ، في الظواهر الاجتماعية والثقافية المختلفة . كما شهدت السنين الأخيرة ظهور محاولات واتجاهات ، مازالت تعمل جاهدة على إرساء دعائم مدرسة وطنية ، أو اتجاه نابع من استقرار الواقع وتحليله ، لا على مجرد النقل غير الواعي ، أو الإنبهار غير العاقل باتجاهات ومدارس لا علاقة لها في الأغلب الأعم بحالنا نحن ، أو واقعنا الذي نعيشه .

ولعل أهم ما ينبغي ملاحظته في هذا الشأن ، هو ذلك الوعي بضرورة التأصيل المنهجي ، واستحداث التوازن بين الواقع وبين الاتجاهات العالمية في هذا النوع من الدراسات . وكان من أهم نتائج هذه الظواهر ، ظاهرة الاهتمام بالفولكلور - المأثورات الشعبية - وانتشار هذه الكلمة على الألسنة

ولم يكن نبوغ هذا المصطلح ، وانتشار ما يرادفه من مصطلحات ، كالقنن الشعبية أو التراث الشعبي ، وما إلى ذلك ، إلا ثمرة هذا الوعي

الجديد ، بالإضافة إلى جهود كثيرة بذلها متخصصون وهواة في هذا المجال
الرحب الفسيح ، حتى أصبحت الكلمة معروفة متداولة بين خاصة
المثقفين ، وعامة الناس على السواء . وأخذ هذا الاهتمام يأخذ شكله
العلمي ، فأنشئ مركز الفنون الشعبية عام ١٩٥٧ الذي كان حصاد جهد
لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للفنون والآداب آنذاك ، ثم أنشئ
كرسى للأستاذية للتخصص في الأدب الشعبي - أحد فروع الفولكلور
الرئيسية - في كلية الآداب - جامعة القاهرة (في قسم اللغة العربية وآدابها)
عام ١٩٦٠ ، ومازال هذا التخصص يقوم بدوره في إطار قسم اللغة
العربية إلى الآن . ويرجع الفضل في الحقيقة في إنشاء التخصص ،
وإدخاله إلى الجامعة إلى الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس أول أستاذ
للأدب الشعبي في جامعاتنا . ومنذ ذلك التاريخ بدأ الأدب الشعبي يأخذ
مكانه كتخصص علمي معترف به في معظم أقسام اللغة العربية في
جامعاتنا ، ويأخذ الفولكلور عامة مكانه اللائق به في كليات الفنون
الجميلة والتطبيقية ، وأقسام الاجتماع والأنثروبولوجيا . .

ولا يقف الأمر عند هذا الحد ، بل يتشأ المعهد العالي للفنون
الشعبية لينضم إلى بقية معاهد أكاديمية الفنون ، وبذلك يتكامل دور
الأكاديمية ، وتكتمل دورة الفنون بها ، والحقيقة أن إنشاء المعهد ، لم يكن
إلا تنويعاً لجهود الأساتذة الرواد في الدعوة إلى الفولكلور ودراسته ، بعد أن
عرفوا له قيمته ، وقدره في حياة الأمم والأفراد على السواء .

وإذا كانت هذه الظاهرة جديدة بالرصد في جانبها الإيجابي ،
والاحتفال بها باعتبارها خطوة متقدمة في هذا السبيل ؛ فإنه من المهم أيضاً
أن نرصد جانبها السلبي الذي أصبح - للأسف الشديد - أول ما يخطر على
بال الكثيرين ، خاصة المثقفين منهم أو أشباه المثقفين - إذا شئنا الدقة في

التعبير - وهم كثيرون كثرة مفرطة ، عندما تطرق أسماعهم كلمة فولكلور ؛ ذلك أن الكلمة أو ما يرادفها كالفن الشعبي أصبحت مساوية عندهم للابتذال والسخف ، وتعنى لديهم الهزيل من الفكر والفن ، وتستثير من الاستهزاء والسخرية والتندر مالا تستثيره كلمة أخرى ، أو مصطلح آخر مهما يكن ؛ لأنها تعنى عندهم شيئاً مُسفهاً هابطاً لا معنى له . وليس هناك ما هو أدل على ذلك من أن بعض المضحكين من مهرجى المسرح وغيرهم من أشباههم فى الجهل وضحالة الثقافة ونضوب الفكر ، يستخدمون هذا المصطلح ممزق الأوصال ليعنى شيئاً آخر لا علاقة له بالمعنى الأصيل للمصطلح ، متصورين بذلك أنهم يضحكون ويسلون ويستعرضون ذكاءهم ، وهم فى حقيقة الأمر لا يستعرضون إلا سماجتهم وفساد أذواقهم .

وإذا كان لهذا الجانب السلبي من معنى ، فهو - من وجهة نظرى - لا يعنى أكثر من أن هناك انفصلاً حاداً بين ما نتحدث عنه ، وبين ما نقوم به . . . انفصلاً بين الفكر والسلوك . . إنه يعنى أننا مازلنا نتحدث عن الاحتفاء بالأصول ، وتحقيق الذات ، والمحافظة على الشخصية القومية . . وما إلى ذلك من شعارات . . من طرف اللسان فحسب ، ولكن ذلك كله لا ينعكس على سلوكنا ، لأنه لا يجد مكافئاً له من جدية أو عمل دائب ينقذ الذات المصرية مما تردت إليه ، ويخلصها من الأدران التى علفت بها ، وينطلق بها إلى آفاق الحياة الرحبة ، مستعيدة دورها الأصيل فى بناء الحضارة ، والحفاظ عليها وإتاحتها لغيرها . .

وأخيراً فإن الغرض من هذا الكتاب - أو الكتيب - ليس أكثر من أن يضع بين يدى القارئ قليلاً من كثير ، أرجو أن يستثير شهيته للاهتمام بأدبه الشعبى وفنه الأصيل ، ومن ثم لعله يفكر فى أن يسجل المثل الذى

يسمعه ، أو الأغنية الشعبية التي غناها في طفولته أو أثناء لعبه ولهوه ، أو لعله إستمع إليها في مناسبة من مناسبات الحياة الكثيرة ، أو حذوته أو حزرأ (فزوره) ، وأن يرسل هذا الذي سجله إلى القائمين على جمع فنوننا الشعبية وتسجيلها والحفاظ عليها ، في المعهد العالي للفنون الشعبية - بأكاديمية الفنون (شارع جمال الدين الأفغانى المتفرع من شارع الهرم - الجيزة) أو إلى كلية الآداب جامعة القاهرة . . وبذلك يؤدي للثقافة المصرية العربية خدمة جليلة ، وللوطن حقاً لا بد من أدائه .

أما الهدف الثانى ، فهو أن يعين القارئ على أن يميز بين الأدب الشعبى الأصيل ، وبين المنحول على الشعب وآدابه والمدسوس عليه وعلى فنونه ، من تجار الثقافة الفاسدة ، مما أفسد ويفسد على أجيال من أبناء هذا البلد الأمين عقولهم ، وزيف ويزيف عليهم عواطفهم ، وأصاب ويصيب عقولهم بالجدب .

تبقى - أيها القارئ العزيز - أمنية غالية ، فهذا الكتاب منك وإليك . . أنت صاحب الفضل فيه ، وإليك يجب أن يوجه الشكر . . تبقى أمنية غالية . . هى أن تجد فيه مقدمة أو مدخلاً يعينك على الوعى بتراثك الحقيقى ، وقيمه الأصلية ، وأن يحفزك إلى العناية به وجمعه وحفظه وصيانه لمن سيجيئون بعدنا ، فلا يحسون أنهم قد أتوا من فراغ ، وإنما يحسون بالتواصل والاستمرار . . فالحياة قائمة على التواصل والتكامل لا على الانفصال والانقطاع . . ومصر كانت دائماً وستظل للتواصل والتكامل . .

أحمد مرسى

تمهيد

لعل القارىء ينتظر منا أن نضع بين يديه تعريفاً مبسطاً لل فولكلور يعينه على أن يتلمس طريقة في هذا المضمار ، خاصة أن تعريفات الفولكلور كثيرة ، ينبىء كل منها عن زاوية من زوايا الرصد التى ينظر منها الدارس للمادة ؛ ولعلها لا تهم إلا الباحث المتخصص .

على أى حال ، إننى أقترح هذا التعريف ، ولست أزعم أنه جامع مانع ، ولكنه يمكن أن يكون مقبولاً إلى حد كبير ، وهذا فى حد ذاته كاف لما نحن بصددده .

«إن الفلكلور هو الفنون والمعتقدات وأنماط السلوك الجمعية التى تعبر بها الجماعة الشعبية عن نفسها ، سواء استخدمت الكلمة أو الحركة أو الإشارة أو الإيقاع ، أو الخط أو اللون أو الكتلة أو آلة بسيطة» .

وأعتقد أن هذا التعريف يمكن أن يضم كل الأشكال التى ذكرها الفلكلوريون باعتبارها مواد فولكلورية ينبغى دراستها .

ولعل قائمة المواد الفولكلورية المفصلة إلى حد كبير والتى ذكرها أحد الدارسين يمكن أن توضح قيمة هذا التعريف . إن الفولكلور يتضمن الأساطير والحكايات الشعبية بأنواعها المتعددة ، والنكات والأمثال والألغاز والترانيم والرقى والتعاويذ واللعنات وأساليب التحية فى الاستقبال ، والتوديع ، والصيغ الساخرة ، والتلاعب بالألفاظ ، وأساليب القسم . كما يتضمن أيضاً العادات الشعبية ، والرقص الشعبى ، والدراما الشعبية ، وفن التمثيل الإيمائى ، والفنون الشعبية

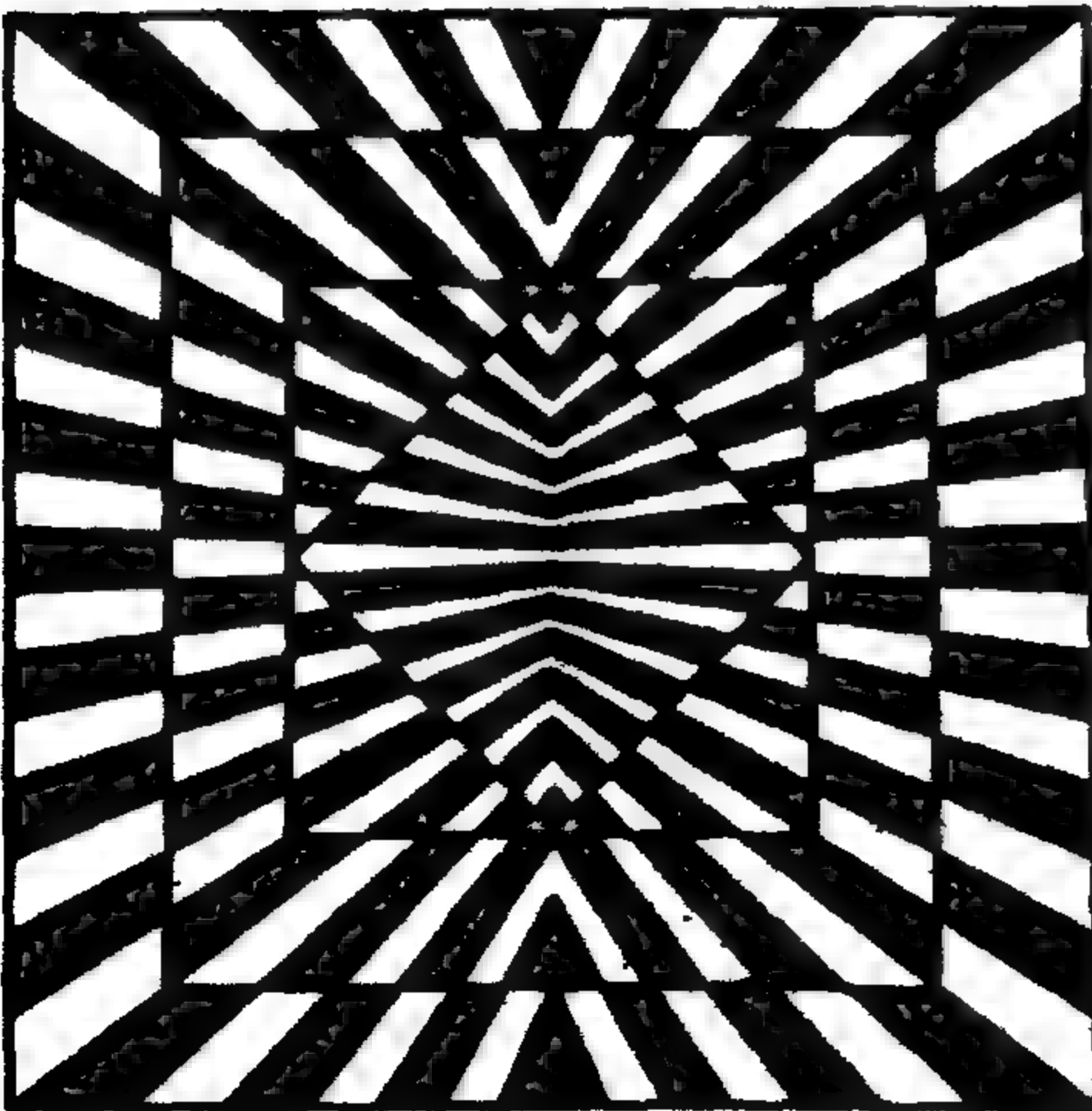
والطب الشعبي والمعتقدات الشعبية ، والموسيقى الشعبية وآلاتها ،
والأغاني الشعبية بأنواعها والتعبيرات الشعبية الماثورة ، والتشبيهات
الشعبية «طويل زى النخلة» والاستعارات والكنايات الشعبية «عاش حياته
بالطول وبالعرض» وأسماء الأماكن والكنى والألقاب ، والشعر الشعبي ،
والكتابات التى تكتب على شواهد القبور الخ .

وتتضمن القائمة أيضاً الألعاب والإيماءات والرموز والدعابات ،
وأصل الكلمات الشعبية ، وطرق إعداد الطعام ، وأشكال التطريز ،
وأشغال الإبرة ، وأنماط البيوت والعمارة الشعبية ونداءات الباعة ، كما أن
هناك أيضاً أشكالاً رئيسية كاحتفالات الشعبية بالمناسبات المختلفة
كالأعياد ومناسبات الميلاد والختان والزواج . . وغير ذلك .

وهذه القائمة تقدم نماذج - وليس كل - الأشكال الفولكلورية التى
تعد قاسماً مشتركاً فى تعريفات الفولكلور عامة ، ولكنها كافية إلى حد كبير
لتغطية الجوانب البارزة فى الفولكلور ، أو على الأقل تغطية نماذج لهذه
الجوانب يمكن أن يقيس عليها الدارس بعد ذلك .

الفصل الأول

الأدب الشعبي



الأدب الشعبي

شغل الفولكلوريون والأنثروبولوجيون أنفسهم ، وما زالوا مشغولين إلى الآن بمحاولة إيجاد تحديد واضح للمادة الفولكلورية . ومحاولة وضع خط فاصل بين المواد التي تعتمد على الكلمة المنطوقة والمواد التي تعتمد على الحركة والإيقاع وغيرهما . وبينما يميل الفولكلوريون إلى اعتبار الفولكلور مصطلحاً شاملاً جامعاً لكل المواد الفنية والمعتقدات الشعبية ، يميل الأنثروبولوجيون إلى أن يقصروا مفهوم الفولكلور على المواد التي تعتمد على الكلمة ، وعلى ذلك فقد ظهرت عدة مصطلحات لتمييز هذه المواد لعل أقدمها جمعياً «الأدب الشعبي» ثم ظهرت مصطلحات «الأدب الشفاهي» ، و «الفن القولي» و «الأدب غير المدون» و «الأدب الشائع» . ويعد الفولكلوريون الأدب الشعبي جزءاً من الفولكلور بمعناه المتسع ، ولكن الأنثروبولوجين يضعون المصطلحات السابقة كبديل للفولكلور ، ويعتبرون أن مهمة الفولكلوري هي دراسة الأدب الشفاهي الخاص بالجماعات الإنسانية ، دون بقية المواد التي تبتدعها تلك الجماعات .

والحقيقة أن اصطلاح «الأدب الشفاهي» في الثقافة الغربية ، قد يبدو متناقضاً ، ذلك لأن الأدب ، سواء كان شعراً أم نثراً ، يرتبط في الأذهان بالكتابة عادة . ولكن الحقيقة كما أثبتها الأنثروبولوجيون أنه يوجد فعلاً بين الشعوب البدائية غير المتعلمة أشكال عديدة للفنون الشفاهية كالأساطير والحكايات والأغاني والأمثال وغيرها من الأشكال التي يمكن أن نجد مقابلاً لها في الآداب المدونة للمجتمعات المتحضرة .

لقد عرف العالم الحكايات الشعبية والأغاني الشعبية وما إلى ذلك قبل اختراع الكتابة بزمان بعيد ، وقد نتج عن تحيز بعض الدراسين في المجتمعات الأوروبية لمجتمعاتهم باعتبارها أسمى المجتمعات وأكثرها رقياً في العالم أن نظروا إلى الأدب الشعبي على أنه أدب الشعوب المنحطة ، أو أدب الفئات الإجتماعية الدنيا في مجتمعاتها ، تلك الفئات التي لم تنل حظاً من التعليم المنظم ، وتمارس مهناً لا يمارسها عليه القوم أو النبلاء . كما أن بعض الأنثروبولوجيين قد قسموا شعوب العالم بناء على ملمح ثقافي واحد هو معرفة الكتابة ، ومن ثم أطلقوا على الشعوب التي ليس لديها تراث مدون مصطلح الشعوب البدائية أو غير المتعلمة .

على أية حال فإن ميدان دراستنا هو الأدب الشعبي وهو ما سوف نركز عليه وعلى ما يحيط به من ظواهر ، فالأدب الشعبي - في الحقيقة - جزء من اصطلاح الفولكلور الأكثر شمولاً ، وهو يتضمن كل الأشكال المنطوقة وغير المنطوقة أيضاً .

ويقصد بمصطلح الأدب الشعبي عادة ، الفولكلور الذي يعتمد على الكلمة فحسب ، وعلى ذلك ، فهو لا يتضمن الألعاب الجماعية ، أو الرقصات الشعبية ولكنه ينسحب على كثير من الأشكال التي تستخدم الكلمة المنطوقة ، كالأقوال المأثورة ، واللعنات ، والتوريات الشعبية ، جنباً إلى جنب مع الأشكال التقليدية الأخرى كالحكايات والأمثال والألغاز . . . الخ .

إن الأدب الشعبي هو أدب كل إنسان وينتمي إلى كل الناس ، وليس هذا تعبيراً عاماً أو غير علمي ، فالحقيقة أن كلاً منا مهما بلغ من تخصصه العلمي أو تأثره بالثقافة الخاصة يتأثر في أعماقه بشكل أو بآخر بهذا

الأدب ، أما الأدب الخاص فهو أدب الخاصة من المثقفين الذين يملكون القدرة على تذوقه . وعلى الرغم من حقيقة انتشار الأدب الشعبى بين الناس ، وأنه يتصف بالعالمية أكثر من الأدب الخاص فى الثقافات التى تضم كلا النوعين من الأدب ، إلا أن المرء يأسى عندما يجد آلاف الدراسين الذين يهتمون بدراسة الأدب الخاص ، وأن قلة قليلة جداً من الدراسين هى التى تهتم بالأدب الشعبى . . . !!

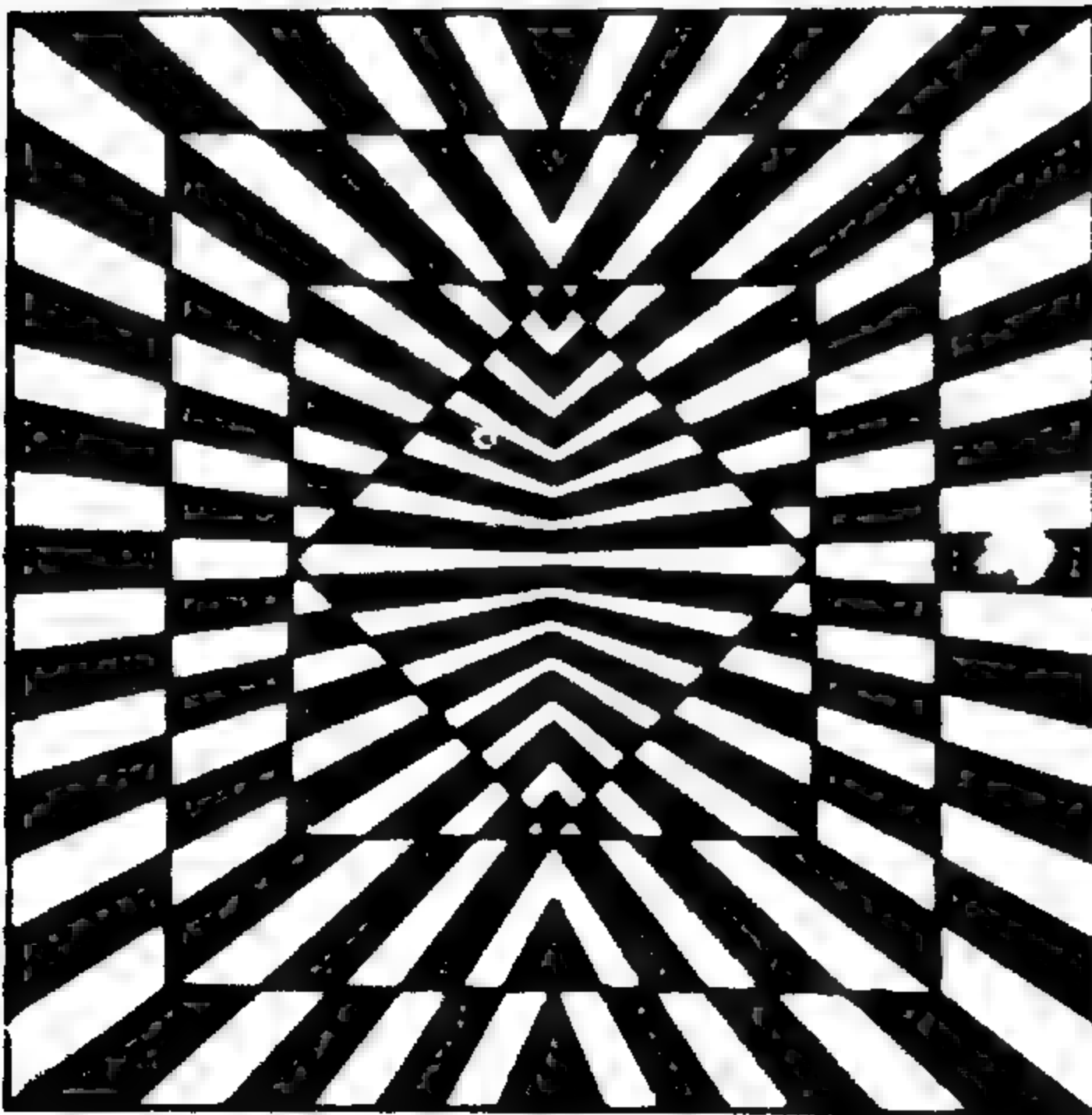
وتتضمن دراسة الأدب الشعبى عمليات الجمع والتصنيف والتحليل ، ويحتل جمع المادة الشعبية مكان الصدارة بالنسبة للدارس منذ بدأ «ياكوب جريم» يجمع حكاياته الشهيرة فى بداية القرن التاسع عشر ، وكان هذا أحد الحوافز الرئيسية للدراسين الأوربيين على جمع أدبهم الشعبى ، بالإضافة إلى تأثير الاتجاه الرومانسى الذى مجد الإنسان العادى ورفع من شأنه ، وأثار الانتباه إلى ما أطلقوا عليه «المتوحش النبيل» مما أدى إلى زيادة الاهتمام بأشكال التعبير الفنية للفلاحين الذين كانوا يعدون أدنى فئات المجتمع ثقافة ومن ثم أقرب الفئات إلى هذه الفكرة . ويمكننا فى الحقيقة أن نذهب إلى أن الدافع الأساسى لجمع الأدب الشعبى آنذاك كان - إلى حد ما - الرغبة فى العودة إلى الماضى ، ولكن هذا الدافع قد أخذ يتلاشى تماماً ، وأصبحت الفكرة القائلة بأن الأدب الشعبى إن هو إلا نتاج الماضى ومحصلته غير ذات قيمة ، على الرغم من أن هذا الاتجاه كان سائداً حتى العقود الأولى من القرن العشرين ، ولكن الدراسين الآن ، وخاصة الأنثروبولوجيين منهم ، ينظرون إلى الفولكلور عامة على أنه انعكاس للثقافة الحالية أكثر منه انعكاساً للماضى ، ومن ثم يجمعون الفولكلور بهدف إيضاح جزئيات الثقافة الحالية ، ومسارها العام أكثر من مجرد محاولة إعادة بناء الماضى التاريخى .

وقد أدت فكرة انتهاء الأدب الشعبي إلى الماضى إلى أن ينظر إلى أشكال التعبير الشعبية على أنها لبنات بناء الماضى ، على اعتبار أن هذه الأشكال الأدبية بقايا تراث عظيم ، وثقافة جليلة تأثيراً بالنظرة الرومانسية إلى الماضى ، ولكن لم يشغل واحد من الباحثين نفسه بتتبع أثر هذه الأشكال كعناصر فعالة فى الثقافات التى عاشت فى إطارها ، بل تحول الأمر إلى مجرد جمع عديد من النصوص وتصنيفها فى مجموعات ضخمة فإذا ما أراد الباحث أن يعرف شيئاً عن جنس الرواة أو عمرهم أو مهنتهم . . إلخ أو أن يعرف شيئاً عن ظروف الجمع أو زمنه لم يجد شيئاً من ذلك .

على أية حال إننا ننظر إلى الأدب الشعبى الآن لا باعتباره جزءاً من ماضى سحيق أو نتاج أناس غير مثقفين ، أو نتاج ثقافة غير جديرة بالاحترام ، ولا ننظر إليه باعتباره درجة أدنى من الأدب الخاص ، ولكننا ننظر إليه باعتباره إنتاجاً فنياً جديراً بالدراسة أداء ، وإبداعاً أيضاً .

الفصل الثاني

المثل



المثل

لعل المثل الشعبي أكثر اشكال المأثورات الشعبية التي حازت على إهتمام الدارسين في مختلف فروع الدراسة الأدبية فقد أهتم بالأمثال اللغويون والأدباء ، فجمعوها منذ زمن بعيد ، لما رأوه من ثروة لغوية كبيرة ، وإيجاز حسن ، وكفاية لطيفة . وقصروا إهتمامهم في بادئ الأمر على الأمثال الفصيحة ، وربما كان ذلك لوجود الأمثال في القرآن الكريم ، ومن ثم فإن جمع الأمثال التي تشيع على ألسنة الناس ، وبين دفتاب الكتب ، وفي أقوال البلغاء والمتأدين لا يستثير أية حساسيات أو شبهات من تعصب لتغليب العامية على الفصحى أو هدم لمعتقدات قائمة أو غير ذلك . ومع مرور الزمن ، ووضوح اللهجات العامية استمر نفس الاتجاه إلى جمع الأمثال التي تسير على ألسنة الناس في المدن العربية المختلفة والبادي والريف . . الخ ، ومن يتصفح «جمهرة الأمثال» لأبي هلال العسكري و«مجمع الأمثال» للميداني وهما من أقدم ما ألف في هذا الموضوع فسيجد أنه ذكر بهما ما أطلقوا عليه اسم أمثال المولدين وقصد بها ما عرف بعد ذلك بـ «الأمثال العامية» . ويستمر الاهتمام ، ويسير خطوات إلى الأمام ، ولكنه يظل محصوراً في إطار الجمع ومحاولة التصنيف فحسب وقد يبدو أحياناً اتجاه إلى التحليل والموازنة ، ولكنه لم يكتمل ، وعلى الرغم من أهمية الموضوع فلم تخصص دراسة واحدة في الأمثال الشعبية ، إلا ننف قليلة هنا وهناك ، في شكل مقدمة لاحدى مجموعات الأمثال ، أو فصل في دراسة عامة عن المأثورات الشعبية ، مثلما فعل الأستاذ أحمد رشدي صالح ، والدكتورة نبيلة إبراهيم وكما نفعل نحن الآن . إلا أن أول دراسة خصصت لدراسة الأمثال الشعبية فحسب ، هي الرسالة التي تقدم بها الدارس أبراهيم شعلان لنيل درجة الماجستير من قسم اللغة العربية

وآدابها ، بأشراف الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس ^(١) كما أن هناك دراسة صغيرة ركزت على ما يمكن أن يظهر من فلسفة شعبية من خلال تأمل الأمثال وتحليلها ^(٢) .

وعلى الرغم من قلة الدراسات ، مما ينبىء عن أن دراسة المثل كانت توضع دائماً على هامش الاهتمام من جانب دراسى المأثورات الشعبية ، ومن ثم لم يتناولها بالدارسة غير عدد قليل من المتخصصين ، إلا أنه من الواضح أن الأمثال الشعبية قد فرضت نفسها منذ زمن طويل على وجدان الأدباء وعقول الباحثين ، وعلى ذلك يمكن لدارس هذا الموضوع أن يجد ثروة لا بأس بها من الأمثال تصلح للتحليل والدراسة ، إلى جانب ما يجمعه هو بنفسه من الميدان مما يكمل المجموعات الموجودة ، كما أن المثل كان أسعد حظاً من الخزر (الفزورة) مثلاً ، الذى لم يجد نفس الاهتمام من الدارسين لجمعه ودراسته .

وتأتى أهمية دراسة الأمثال الشعبية من الأسباب العامة التى تدفع إلى الاهتمام بالمأثورات الشعبية عموماً ، فالأمثال - لاشك - أحد الأجزاء الرئيسية فى بناء الأبداع الشعبى ، بل لعله أكثرها انتشاراً لعدم ارتباطه بمناسبة خاصة ذات مراسيم متفق عليه ، وإنما تنبع الحاجة إليه أو إلى ترديده من الموقف أو التجربة التى يمر بها الإنسان ، وتحفزه إلى البحث عما يلابس هذا الموقف أو التجربة من أسلوب يلخصها به ، أو يبررها من خلاله . أو على حد تعبير صامويل زينجر samuel singer إننا إذا أردنا أن ننظر إلى

(١) (قدمت الرسالة إلى كلية الآداب - جامعة القاهرة) ونوقشت مساء الأربعاء

١٩٦٩/٥/٧ وهى بعنوان «الشعب المصرى فى أمثاله الشعبية»

(٢) محمد إبراهيم أبوسنة - فلسفة المثل الشعبى - دار الكاتب العربى - المكتبة الثقافية

١٩٣ - ١ مارس ١٩٦٨ .

الأدب نظرة جادة ، فلا بد أن نلتفت إلى الأنواع الأدبية الصغيرة ، كالمثل ،
والحزر والنادرة . . الخ ، وهى التى تتضح فيها وحدة الأحساس والفكر
الإنسانى على خير وجه ، وذلك بفضل سهولة الألفاظ بها^(١) وتذكر شارلوت
برون أن الأمثال قد حظيت فى الحقيقة بأهتمام ضئيل جداً ، ولكنها
تستحق دراسة مستأنية ، لأنها تقدم وجهات النظر الحالية لأولئك الذين
يستعملونها (أو يتداولونها) ، وفلسفتهم العملية فى الحياة ، ومبادئهم عن
العمل ، بالإضافة إلى الأفكار المنسبة التى بقيت حية فى ممارساتهم^(٢) .

ويبدو أن المثل الشعبى لم يكن على هامش الأهتمام عند الدارسين
العرب فحسب ، بل أنه لم يحظ بالأهتمام كغيره من ألوان المأثورات
الشعبية كالحكاية الشعبية أو الأغنية الشعبية مثلاً ، على الصعيد العالمى
أيضاً .

وعلى أية حال فإن أهم دراستين عن الأمثال الشعبية ، هما على
الترتيب العمل الكبير الذى قام به «فريد ريش زایلر Friedrich Seiler» فى
كتابته «علم الأمثال الألمانية» *deutsche sprichwarterkinds* الذى صدر فى
ميونيخ سنة ١٩٢٢ .

والدراسة القيمة التى قام بها «أرشر تايلور Archer Taylor» عن المثل
The Prover وأصدرتها جامعة هارفارد سنة ١٩٣٠ .

يضاف إلى ذلك العديد من المقالات والفصول فى الدراسات
الخاصة بالمأثورات الشعبية ومعالجتها .

1 — Samuel Singer : Sprichwertstudien — Schweiz Archiw — 1837 — 1839 .

2 — Charlotte S. Boune — The Handbook of Folklore London — 1914 p. 280 .

والمثل كما يعرفه زايلر «عبارات متداولة بين الناس (أو الشعب) تتصف بالتكامل ، ويغلب عليها الطابع التعليمي ، وتبدو في شكل فني يرتفع درجة عن الأسلوب العادي . وهو بذلك يخرج العبارات التي تشبه الأمثال عندما لا تكون متكاملة في نفسها ، ولا تتسم بالطابع التعليمي ويعرفه آرثر تايلور بأنه «جملة معقولة ، محكمة العبارة تتداول أو تشيع في مأثورات الناس على أنها قول حكيم ، وهو عادة يشير إلى وجهة الحدث أو يلقي حكماً على موقف ما»

أما المصادر العربية فتذهب إلى أنه «نوع من أنواع الأدب» يمتاز بإيجاز اللفظ ، وحسن المعنى ، ولطيف التشبيه ، وجودة الكتابة كما يذكر الشيخ محمد رضا الشيبى في تقديمه لكتاب الأمثال البغدادية أن «الأمثال في كل قوم خلاصة تجاربهم ومحصول خبرتهم» وأنها تتميز عن غيرها من أنماط التعبير «بالإيجاز ولطف الكتابة وجمال البلاغة .»

وهكذا ، يمكن لنا أن نستشف من هذه التعريفات أنها قد ركزت على نقطتين أساسيتين أولاهما : شكل المثل ، وثانيتهما : وظيفته ، وإن كانت التعريفات العربية قد ركزت على الشكل أكثر مما ركزت على الوظيفة ، كما أشارت إلى مضمونة في عبارات من مثل أنه «ضرب من ضروب التعبير عما تزخر به النفس وعلم وخبرة وحقائق واقعية ، وأنه بهذه المثابة يختلف عن الشعر الذى يعد الخيال عنصراً أساسياً فيه .

والحقيقة أنه من الصعب تعريف المثل تعريفاً شاملاً ، جامعاً مانعاً ، ذلك أنه يشترك مع أنماط التعبير الشعبية في بعض خصائصه ، أن قرباً ، وأن بعداً . فإذا قيل أنه جملة قصيرة عند تحديد شكله الخارجى ، فأن هذا ينطبق على الحزر أيضاً ، وإذا قيل أنه يحتفظ بقدر من الإيقاع

انطبق ذلك أيضاً على الأغنية والحزر على اختلاف بينهما في الدرجة . كما أنه إذا وصف بجودة الكتابة ، وجمال التشبيه . . . الخ اشترك مع الانمط الأخرى أيضاً في ذلك ، ومن ثم يمكن القول بشيء من التجاوز أن المثل «عبارة قصيرة تلخص حدثاً ماضياً ، أو تجربة منتهية أو أنه نوع من أنواع المأثورات الشعبية تأخذ شكل الحكمة ، التي تبنى على تجربة أو خبرة مشتركة . وموقف الإنسان من هذا الحدث أو التجربة ، في أسلوب غير شخصي ، ونحن لا نزعم أن مثل هذا التعريف إذا جاز أن يسمى كذلك - قد أتى بجديد تماماً ، فالأمر ليس بالسهولة المتصورة . وربما كانت المشكلة الأساسية في مثل هذه الدراسة هي التعريفات الدقيقة المحددة ، وتبرز هذه المشكلة في الدراسات الأدبية والفنية عموماً ، ولكنها تصبح أكثر وضوحاً في مجال دراسات المأثورات الشعبية ذلك أن المادة رغم خضوعها لتقاليد فنية راسخة ومستقرة ، إلا أن تعدد الصور والأشكال والأطر ، يجعل من الصعب أن يكون هناك قول فصل في هذا الموضوع .

إن أصل المثل مبهم وغامض شأنه شأن الكثير من أشكال التعبير الفني والشعبي ، ويفترض الباحثون أن بعض الأفراد صاغوا أفكارهم في كلمات ، اقتطعوا منها جزءاً ، وكانت النتيجة ملاحظة محكمة مختصرة ، أو صورة معقولة للحقيقة ، ثم تشيع هذه الملاحظة ، وتنتقل بين الناس وأثناء عملية الانتقال ، تعاد صياغة هذه الملاحظة أو العبارة ، لتستقر بعد ذلك في وجدان الناس على أنها مثل شعبي ، فيذهب جون ماير John Meier إلى أن الكلمة البسيطة يقوها في البداية شخص واحد ثم إذا أعجبت الناس وطابقت روح اللغة ، قالها الكثيرون بعد ذلك ورواها كل المنتمين إلى الجماعة اللغوية ، إذ أن فاعلية الجماهير ليست خلاقة أه مبدعة بل هي قائمة على الاختيار والانتخاب مع الترخيص في التعديل .

وتتفق فكرة «زايلر» «الأساسية» عن أبداع المثل مع رأى «يون ماير» الذى ذكره عند حديثه عن الأغنية الشعبية . ولكن على الرغم من أن هذا الرأى صحيح إلى حد كبير ، إلا أن نسبة المثل الشعبى إلى شخص بعينه ، أمر غير ممكن ، وحتى إذا حدث إن كان ذلك ممكناً فى وقت من الأوقات ، فإن كثيراً من الشك يمكن أن يثار حينئذ حول صحة هذه النسبة ، إذ أن ذلك الأمر لا يمكن الثقة به تماماً . والذى لا شك فيه أن إيجاد المثل أو اختراعه وكذلك قبوله عند الناس وانتشاره بينهم ، أمران من الصعب أن يلتفت إليهما الناس العاديون بل والباحثون المتخصصون أيضاً .

ومن ثم فإن البحث عن أصل الأمثال ، أو منشئها ، أمر صعب ، ومعقد للغاية ، ويستلزم جهداً كبيراً ، لا يتناسب مع أهمية النتائج التى قد يتوصل إليها الباحثون من وراء ذلك . وبالمثل أيضاً فإن تحديد عمر المثل ليس سهلاً ، وأن كان أقل صعوبة من تتبع الأصل والنشأة ولكن ينبغى التنبه إلى حقيقة لا يجب أن تغيب عن البال ، وهى أنه إذا كان الاعتماد على النقد الداخلى الذى يحلل مضمون المثل وتركيبه ويربط بينه وبين المجتمع الذى نشأ فيه ، كما يعتمد على شواهد موضوعية من داخل المثل نفسه ، هو السبيل إلى ذلك بالإضافة إلى ما يمكن أن يفيدته النقد الخارجى الذى يهتم بالشكل والمعلومات التى تتوفر عن المثل ، فإن طبيعة المأثورات الشعبية التى تخضع باستمرار للتعديل وفقاً للظروف السائدة فى البيئة والمجتمع ، مما قد يأخذ شكل احلال كلمة محل أخرى لاندثار ما تدل عليه الكلمة القديمة ، أو اندثار العادة التى تعبر عنها ، يمكن أن يخدع الباحث ، وقصارى القول فى هذا الشأن أن يقال أن هذا المعنى الذى يتضمنه المثل إنما يرجع إلى تلك الفترة المعينة ، التى يمكن أن توحى بها الكلمة أو التعبير ، أما أن تكون هذه الفترة بالذات هى التى شهدت نشأة هذا المثل ، فذلك

أمر لا يمكن القطع به . فان مثلاً كهذا المثل «إن مات الجحش نعزوا الخواجة وأن مات الخواجة نعزوا مين»^(١) يمكن أن يعتمد في تحديد عمره على الفترة التي يمكن أن يكون قد عرف فيها لفظ أو كلمة «خواجه» ، ولكن ليس من المؤكد بالطبع إلا تكون هذه الكلمة قد حلت محل كلمة أخرى تؤدي نفس الوظيفة في المثل ، خاصة وأن هذا المثل تتعدد تفسيراته ، وهو شيء طبيعي نابع من خصائص المثل الذي يتلائم مع التجربة دائماً .

ويتصف المثل بأنه رغم قصره ، ذو مضمون واضح يتسم بشراء المعنى وسهولة إدراكه ، ذلك انه إنما يعد تكتيفاً للتجربة الإنسانية ، وحصيلة لها ومن ثم فإن التركيز سمة أساسية فيه ، فهو لا يصف التجربة ، أو يسرد تفاصيلها ولكنه يحمل رأياً فيها ، ومن خلال هذا الرأي يمكن إدراك أبعاد التجربة وموقف الإنسان منها . فالمثل «الشرط عند الحرت ، يريح عند العرمة»^(٢) والآخر «العيان ما حد يعرف بابه ، والعفى الكل أحبابه»^(٣) إنما يلخصان تجربتين مختلفتين ، الأولى تتصل بالعمل ، والثانية تتصل بالعلاقات الإنسانية بين الناس ، فالذي لا شك فيه أن الاشتراك في عمل ما ، وهو هنا الزراعة - لابد من أن يكون خاضعاً للاتفاق ، وتحديد المسؤوليات حتى تستريح كل الأطراف بعد ذلك عندما يحين وقت الحصول على ثمرات هذا العمل ، فالكل يعرف منذ البداية ، ما له وما عليه ، ومن ثم لا يكون هناك مجال للشقاق أو الخلاف ، كما أن

(١) معنى المثل انه اذا مات الخواجه الجحش (الحمار الصغير) فان صاحبه وهو الخواجه «الخواجه» سوف يتقبل فيه العراء ، ولكن اذا مات «الخواجه» فمن الذي ستقبل فيه العراء ذلك لانه ليس من يتقبل العزاء فيه .

(٢) العرمة : المقصود بها المحصول .

(٣) العيان : المريض . العفى . السليم .

المثل الثانى إنما يدل على تجربة الانسان فى صحته وفى مرضه بل انه قد ابتداء بالمرض قبل الصحة ذلك انه التجربة تستمد مضمونها من القسوة التى أحسها الإنسان فى مرضه ، من عدم سؤال الناس عنه ، مثلما كانوا يفعلون معه أيام كان متمتعاً بصحته وعندما كانت هناك حاجة إليه وبالطبع فان الاحساس باختلاف الموقف فى كل من الحالين ، قد دفع هذا الانسان المريض إلى أن يلقي بهذا المثل تعبيراً عن تجربته التى مر بها . وتلخيصاً لها فى اطار خبرته بالموقفين . ويلفت كل من هذين المثلين النظر إلى سمتين هامتين ترتبطان بمضمون المثل ، أما السمة الأولى فهى شيوع النظرة النقدية للحياة بكل مكوناتها وعلاقاتها ، أما السمة الثانية فهى الاتجاه الواضح إلى التعليم الذى يبدو واضحاً أيضاً فيها .

وربما كانت النزعة التعليمية هى أوضح السمتين ذلك أن الأمر يمكن ادراكه ببساطة شديدة فالمثل حصيلة تجربة ، وعندما يقال المثل فان أحد وظائفه هو أن ينقل إليك هذه الحصيلة ، وما من شك أن الاستفادة منها أمر محقق ، ان لم يكن بطريقة ايجابية كما فى المثل «الشرط عند الحرت يريح عند العرمة» إذا انه يمكن ان يحفزك لكى تحذو حذوه عندما تبدأ عملاً ، أو حتى بطريقة سلبية كالتبرير فى مثل هذا المثل «ان فات عليك الغضب خليه طوله»^(١) و«إن كنت فى بلد تعبد العجل ، حش وارمى له» فكل المثلين - لا شك حصيلة تجربة - ولكن الانسان فى كل من التجربتين كان يتجه إلى تبرير اتخاذ موقف لم يكن ليرضى عنه . . أما شيوع النظرة النقدية فى الأمثال الشعبية ، فهى نابعة من السخط على الموقف وعدم الرضا عنه . فى مقابل الاتجاه السابق إلى التبرير الذى ينبىء عن الرضا إلى حد ما عن

(١) معنى المثل اذا أحسست أنك سوف تدفع إلى عمل شيء رغماً عنك ، فافعل هذا الشيء من تلقاء نفسك ، فيحسب لك جميلاً .

الموقف الذى اتخذ ، وهو ما سبقت الإشارة إليه - فاستحار موقف الناس من المريض هو الذى دفع إلى المثل السابق ، كما أن «من شكر فيه ودم في أختي ولا له خير فيه ولا في أختي» ، يسير في نفس الاتجاه . ولا نغنى بالنظرة النقدية هنا ، ما يرادف التماس المساوىء والتعبير عنها وإنما يعنى التمييز بين المواقف أو التجارب المختلفة ، والتعبير عنها ، من خلال وقع الحياة والتجربة على الفرد والمجتمع الذى يتبنى التعبير بعد ذلك . فالمثل الذى يقول «الى ما يخشش النار عشان صاحبه ، تحرم عليه الجنة» ، والآخر الذى يرى أن الانسان يجب أن يكون صريحاً صادقاً «قول له في وشه ولا تغشه» يؤكدان ما سبق ذكره ، وعلى أية حال فالفصل بين هذه السمات ، والتحديد القاطع بينها أمر عسير فالنزعة إلى التعليم ، أو الاتجاه إلى تبرير الموقف ، أو نقده إنما تتشابك معاً ، حتى يصعب التفريق بينهما ، أو فصلها عن بعضها تماماً ، وذلك في الحقيقة نابع من طبيعة المثل وتعبيره المركز المختصر .

ويتصف المثل أيضاً بأن الصور التى يعبر بها عن التجربة ، صارخة اللون ، واضحة المعالم سواء كانت الصورة سيئة أم حسنة ، وسواء كانت في النفس الرثاء ، أو السخرية . . فهذه الأمثال «أبوك البصل ، وأملك التوم ، ومنين تيجى لك الريحة الطيبة يا مشوم»^(١) و«اعمل الخير في كل شىء ينفعك ، واعمله في أسود الرأس يقلعك»^(٢) و«الحظ لما يواتي يخلى الأعمى ساعاتي» و«الحماحه وأخت الجوز عقربة صمه»^(٣) و«عرجه وتقول للسايغ تقل لي الخلاخيل»^(٤) و«الى معاه القمر ايش باله م

(١) مشوم : مشوم

(٢) اسود الرأس : الانسان

(٣) الحماحه : أى ثقيلة كمرض الحمى ، عقربة صمه : أى لدغتها قاتلة

(٤) عرجة : عرجاء - السايغ الصائع .

النجوم» ، وغيرها الكثير تشترك جميعاً في أن الصور فيها صارخة في التعبير عن الموقف ، فمن كان أبوه البصل وأمه الثوم لا يمكن أن يشم له رائحة طيبة أبداً ، وفي الناحية المقابلة لهذه الصور الصارخة السوء ، تقف صورة ذلك الذي يتمتع بمجالس القمر والنظر إليه ، فكيف يمكن له أن يلتفت إلى ما دون ذلك . . . إلى النجوم مثلاً ، والقمر لا يقصد به هنا - بالطبع - الظاهرة الطبيعية ، وإنما هو تشبيه متعارف عليه في المجتمع الشعبي فيقولون «وشه زى القمر» و «حلو زى القمر» و «منور زى القمر» . . . الخ .

وتبرز هذه الصور الصارخة عن طريق صفة أخرى يتصف بها المثل الشعبي وهى ما يشيع فيه من مقارنة تنبئ عن خيال خصب ومن مقابلة تعبر عن احساس مرهف بالتجربة ، ومداها فالعرجاء التى تطلب من الصائغ أن يكثر لها من الخلاخيل ، وأن يجعلها ثقيلة ، لا شك تعطى صورة معبرة لمن يريد التباهى بشيء في غير موضعه الصحيح ، مما يستثير السخرية منه ، بدلاً من الاعجاب به ، لتشبهه بما لا ينفعه . والمثل الذى يقول «الى ما يعرف الصقر يشويه ويظوطحه من جناحه» يضرب للجاهل الذى يضع الشيء في غير مكانه ، لجهله بقيمته ، فيضيع من فائدته انه كمثل الذى يشوى الصقر ويلعب به ، أو يمسك به من جناحيه ذلك لأنه لا يعرف . فاختيار الصقر وهو الطائر العزيز الذى يتمتع باحترام كبير في المجتمعات الشعبية ، وخاصة البدوية ، إنما جاء لتعميق الاحساس بمدى ما يمكن أن يفعله الجاهل بالإنسان ، حتى ليصل به - من وجهة نظر المجتمع - إلى عدم معرفة الصقر ، فيحسبه أحد الطيور العادية ، ومن ثم يقع في خطأ قاتل وفي مقابل هذه الصور التى تسخر من المتباهى الكاذب ، والجاهل بالسلوك المناسب للموقف أو للشيء التابع من الجاهل بقيمة الشيء

نفسه ، والتي تكشف عن الخيال الخصب الذي يتقن ويتتخبط ويختار عن طريق الحس الدقيق الواعي ، توجد صور أخرى لا تسخر من شيء ، ولكنها تدعو إلى فضيلة يحرص المجتمع على تأكيدها دائماً ، وتظهر فيها نفس السمة «اعملها طيبة وارميها البحر الجارى ، إن ضيعها العبد ، ما يضيعها البارى»^(١) ، والمقابلة والمقارنة هنا لا شك واضحة ، فالمعروف يجب أن يفعل ، والشيء الطيب لا بد أن يوجد ، فإنه وإن ضاع في البحر ، لن يضع عند الله سبحانه وتعالى ، وهو إن لم يلق التقدير من الإنسان ، فإن الله لا يغمط العمل الطيب حقه . والحقيقة أن هذه السمة تكاد تكون هي السمة الرئيسية للمثل الشعبى ، وأكثر ملامحه دلالة على خصائصه العامة والخاصة ، وتقوى المقابلة غالباً عن طريق البناء المتوازى الذى يميز تركيب المثل الشعبى ، مثل «البعيد عن العين بعيد عن القلب» و «الى تاكل بحنكها ، تسد بقرونها» و «لو كان القرد يبص لحاله ، ما كان يجيب الرقص على باله» . كما انها هي وغيرها من السمات ، لا تقتصر على مثل دون آخر ، وإنما هي سمات مشتركة عامة ، يضاف إليها أن في المثل اتجاهات دائماً إلى التشخيص ، وهي سمة عامة تشترك فيها الحكاية الشعبية والحرز مع المثل أيضاً ، فقد سئلت الحداة لماذا تخطف فردت لأنها جوعانة ، فلما سئلت لماذا هي جوعانة ، قالت لأنها كثيرة الاختطاف في المثل الشائع «سألوا الحداية بتخطفى ليه ، قالت من جوعى ، قالوها جعانه ليه قالت من خطفى» فالحدادة هنا تتحاور وتجييب على ما يلقي عليها من أسئلة كالإنسان تماماً ويزيد قيمة التشخيص هنا اعتماده على المقارنة والاختلاف ، وتظهر أيضاً سمة التشخيص في مثل هذا المثل «القوالب

(١) البارى : البارى اسم من أسماء الله سبحانه وتعالى .

نامت والأنصاص قامت»^(١) ويعتمد المثل في سهولة انتشار وسيرورته على أفواه الناس انه مصاغ في شكل بسيط يتميز بوجود قدر من الإيقاع بين أجزائه ، وهى سمة يشترك فيها مع الحرز أيضاً ، ومن ثم فهى تعطيه القدرة على البقاء ، ويأتى هذا الإيقاع الموسيقى نتيجة التقطيع الداخلى ، والسجع - الذى يعد هو الآخر صفة هامة من صفات المثل - وهو ما يبدو واضحاً فى أغلب الأمثال تقريباً كالمثل السابق وغيره ، وكهذه الأمثال «الى يشوف الشاب وغندرته يروح البيت ويشوف مرته» ، و «احنا أختين ولنا بختين» و «واللى ما يهملك ، وصى عليه جوز أمك» و «أم شعر أكرت ، تبات تعكرت ، واللى شعرها خيلى ، تبات تقولى ياليلى» و «مات أبوه واتناهبوه» فلا شك أن السجع واضح بين الأجزاء التى تتكون منها عبارة المثل «غندرته ومرته» ، و «وأكرت وتعكرت» ، و «خيلى وليلى» و «أبوه واتناهبوه» و «يهملك وامك» وقد يستخدم المثل أسلوب التكرار لزيادة الاحساس بالمعنى ، وتوضيح الخبرة المعبر عنها من مثل «رفيق التجربة جربه»^(٢) فالمقصود أن زوج الجرباء أجرب مثلها ، وكان من الممكن أن يقال ان «رفيق التجربة زيها» فيكون المفهوم إنه أجرب مثلها ، ولكن تكرار كلمة «جربة وجرب» يعمق من ادراك السامع بالمعنى المقصود سواء كان المعنى الخاص سبقت الإشارة إليه ، أو المعنى العام وهو أن «كل انسان وما يليق به أو ما يشبهه» هو نفس معنى المثل «الدحى الفاسد يتدحرج على بعضه» ، ويتضح أيضاً تأثير التكرار فى هذا المثل كل ميت بدرى لما يخيب

(١) القوالب : المقصود بها قوالب الطوب ، والانصاص : انصاف القوالب ومعنى المثل أن كبار الناس الذين يستحقون الاحترام والتبجيل قد اهلوا ولم يعودوا ظاهرين ، وان من هم أقل منهم مرتبة من الصغار الذين يشبهون انصاف القوالب قد علوا وبانوا ، وانحطوا هم وفى نفس المعنى (العلامة طببت والنخالة قبت)

(٢) الجرب : مرض خبيث الجلد

بدرى ، و«كل ميت وخرى ، لما يصح وخرى»^(١) فقد تكرر في المثل الكلمات ميت ، و«خرى أكثر من مرة ، والجناس أيضاً أسلوب يظهر في بعض الأمثال ، ولكنه ليس كثيراً ربما لأن جانب الصنعة فيه غير واضح تماماً وضوحه في فن كالموال الذى أصبح الجناس بين قوافيه مظهراً من مظاهر البراعة والقدرة على النظم بين المغنين والمؤلفين . ففى المثل الذى يقول «الشاطرة تقول للفرن ولع من غير وقيد»^(٢) يبدو الجناس بين كلمتى «وقيد» الأولى والثانية . فالأولى إيقاد النار ، والثانية بمعنى الوقود كما يبدو فى هذا المثل أيضاً «حبيب ماله حبيب ماله ، عدو ماله عدو ماله» فالجناس هنا بين كلمة ماله المكررة أربع مرات فماله الأولى بمعنى «ليس له» وبذلك يكون معنى المثل أن الذى يحب ماله ويكثره ، ولا يفعل به خيراً ، ليس له حبيب ، وأن من يبغض ماله كناية عن كرمه وانفاقه له ، فى وجوه الخير ، ليس له عدو .

إن انتشار الأمثال فى المجتمعات الشعبية أمر ، أكدته جميع الباحثين الذين تصدوا لدراسة المأثورات الشعبية وقد تنبهوا إلى أن مجتمعات المدينة أو الحياة الصناعية لا تمنح الحياة لكثير من الأمثال ، أو بعبارة أكثر دقة لا تنتج أمثالاً بالصورة التى تراها فى مجتمعات القرية ، ولكن قلة من الباحثين تنبهوا إلى مدلول ذلك ، وفسروه من الناحيتين النفسية والاجتماعية فالأستاذ الدكتور عبد العزيز الالهوانى يرى أن «ارتباط شخصية الفرد فى البيئات الشاذجة بالشخصية الجماعية أشد وأمتن ، واحترامه للقيم الجماعية ، وكرهه للشذوذ عن الجماعة يجعله ذهنياً

(١) المقصود هنا «بالبدرى» هو التبكير «وعكسه الؤخرى» وهو التأخير ومعنى المثل ان الزراعة المبكرة تنجح دائماً ، وعلى العكس من ذلك فان التأخير فى الزراعة يجعلها تخيب وقلما تنجح .

(٢) تنطبق القاف جميعاً فى الاستعمال الشعبى عادة ، واحياناً تنطبق همزة خاصة فى القاهرة والمدن .

يتداول العملة التي صدرت أو ضربت في دار الجماعة ، وهي المثل السائر الذي صبت فيه حكمة الأجيال السابقة ، والذي جعل حكماً أو كالحكم في المنازعات ، أو منظماً للسلوك ، وقائماً مقام الدستور. أو القانون في المعاملات والتصرفات ، فثقة الفرد في تلك البيئات بالجماعة وصوابها ، وعصمتها ، جعلته يحيط الأمثال التي هي ملك لها وتعبير عنها بنوع من التصديق والقدسية ، فيستخدم الأمثال للتعبير عن نفسه ، ولاقناع سامعيه وللتأثير على معارضيهِ ، اذ يذكرهم بالدستور الجماعي ، ويردهم إلى حكمه»^(١)

وهكذا فالأستاذ الدكتور عبد العزيز الأهواني يؤكد ما للعقل الجمعي ، أو ما للوجدان الجمعي من سيطرة على الفرد في المجتمع الشعبي ما يجعل الفرد أكثر تمسكاً بترائه وتقاليده وعاداته وتمثلاً لها ، وخضوعاً لما تفرضه عليه من أنماط السلوك ، وأشكال التعبير . ولذلك فإن المثل الشعبي لا يعبر عادة عن مثال أخلاقي ، يصعب على الفرد العادي أن يدرك كنهه ، أو يصعب عليه أن يستوعبه ، وإنما ينزع إلى تلخيص الخبرة اليومية عن العالم من حوله ، والمواقف التي تعرض لها الإنسان ، فصقلت تجربته ، وحفزته إلى التعبير عنها ، ومتى انتشر المثل بين أرجاء المجتمع الشعبي ، كان ذلك معناه قد لخص التجربة بنجاح ، وعبر عنها بأحكام . ومن هنا فالمثل قد يكون «استعارة» اقتطعها الإنسان من حياته اليومية ، وطابقت بعد ذلك مواقف عديدة أخرى مثل «الديك بيدن من حوصلته»^(٢) «الدحى الفاسد يتلم على بعضه»^(٣) «أشكى بالهجلة يقول لي

(١) د . عبد العزيز الأهواني - أمثال المولدين في الأندلس (مقال في كتاب تحية طه حسين في عيد ميلاده الثمانين) دار المعارف - القاهرة - ١٩٦٢ ص ٢٣٥

(٢) بيدن : يؤدن أى يصيح

(٣) الدحى : البيض - يتلم : يتجمع

ابو العيال فين»^(١) وقد يكون انعكاساً لملاحظة الإنسان للظواهر الطبيعية المحيطة به ، والتي تؤثر في حياته مثل «الكلب النباح ما يعرضش» و «ما تقول فول حتى يصير في المكبول» و «ان عاش العود ، اللحم يجود» ملاحظة الإنسان للحيوان مثلاً ، وخبرته بالزراعة قد انتجت هذه الأمثال وغيرها ، فالكلب الكثير النباح لا يعرض ، فلا خوف منه ، والقول لا يصح أن يسمى فولاً حتى ينضج ويحصد ويعرف مقداره . واخضرار البرسيم وغيره مما تأكله الحيوانات ، سوف تكون نتيجته جودة لحمها ، وطيب مذاقها . . والمثل أيضاً - كما سبق أن قيل - تلخيص حكم للخبرة التي يكتسبها الإنسان نتيجة للتجارب اليومية التي يمر بها ، في اطار علاقاته مع غيره ، وفي اطار عمله ، ولهوه فالمثل الذي ينصح من مات أبوه وهو صغير السن بزرع الشعير ذلك لأن الشعير سريع النضج كما انه لا يستلزم جهداً كبيراً في زراعة ، ومن ثم يستطيع هذا الحدث الصغير أن يقف على قدميه ، وأن يستمر في حياته ، دون خوف خاصة في الفترة التي تلي الوفاة ، فيقول «ان فاتك أبوك صغير ، عليك بزرع الشعير» ، انما هو حصيلة خبرة وتجربة ماضية ، يقدم الحل لهذه المشكلة التي تنتج نتيجة صغر السن ، وقلة الحيلة ، وانعدام التجربة ، في مواجهة ظروف صعبة . كما أن المثل الذي يقول «طول الخيط يضيع الابرة» والآخر الذي ينص على أن «اللى له عدو مالوش هدو»^(٢) ، وأن الفتاة التي يكثر خطاؤها ، انما يكون ذلك سبباً في عدم زواجها ، «من كثر خطاها بارت» ، وأنه يجب على الانسان ان يستوثق مما يفعل قبل أن يقدم على الفعل ، حتى لا يندم بعد ذلك ، فيعبر عن ذلك في هذا المثل البدوي «قبل ما تشد لجم ، ووثق حزام الشريخة ،

(١) الهجلة : أو الهجالة صفة تطلق على المرأة التي بلا زوج ، وقد تكون مطلقة أو أرملة والأغلب انه يطلق على الأرملة .

(٢) هدو : هدوء : والمعنى أن الانسان الذي له عدولن يرى راحة ، أو هدوء بال

وقبل ما تقول حجم ، راح تبقى الحجة قبيحة»^(١) . كلها توضح هذه الحقيقة .

وهناك من الأمثال ما يمكن أن يعد اخباراً عن حقيقة فحسب من مثل «أجرة الخياط تحت رجله» و «ما يجيب الزيت الا المعصار» و «الى يستره الرب ما يفضحوش العبد» و «العطشانة ما يجاج لها» .

وعلى الرغم من هذه التقسيمات إلا أن الباحث يرى أنها ليست دقيقة بالصورة التي تتضح بها معالم كل قسم أو نوع على حده ، فالحدود غير واضحة تماماً ، وهناك الكثير من أوجه الشبه بين كل قسم وآخر ، مما يجعل من الصعب التمييز تمييزاً مطلقاً بينها .

أن المثل الشعبي مثله في ذلك مثل كل أنواع المأثورات الشعبية يمكن أن تكون له نصوص متعددة ، تؤدي نفس المعنى ، وتحقق الغرض نفسه ، ولكنه يختلف إلى حد ما عنها - مشابهاً في ذلك الحرز - في أن الاختلاف بين الصيغ المتعددة قابل في العادة ، مثل «الدحى الفاسد يتلم على بعضه» و «البيض المشش يتدحرج على بعضه»^(٢) «واقول له طواشى يقول لى ولاده كام» و «اقول له أغا يقول ولاده كام»^(٣) «الباب المترجل يمنع القضا المستعجل» و «الباب المقفول يمنع القضا المستعجل»^(٤) وهذه الاختلافات

(١) أ - تنطق القاف جيماً في «قيل ، وثق ، تقول تبقى قبيحة»
ب - تعطش الجيم في «لجم ، حجم ، الججة» والمعنى أنك قبل أن تتركب حصانك تأكد من اللجام ، ومن أنك أوثقت ربط السرج وقبل أن تنطق فكر ، فربما تعلقت بشيء قبيح .

(٢) الدحى هو البيض : والممشش : الفاسد ، والمعنى واضح

(٣) الاغا هو الطواشى : الخصى

(٤) المقفول والمترجل : لهما نفس المعنى تقريباً

في الحقيقة لا تعنى بالضرورة أن كل مثل منها نشأ في بيئة منفصلة عن الأخرى ، وإنما هي صور لأصل واحد ، وجاءت هذه الاختلافات نتيجة لشيوع هذه الكلمة في هذه البيئة ، في مقابل شيوع الأخرى في بيئة ثانية وهكذا . إلا أن هناك جانباً آخر للمشكلة ، وهو ما الموقف إذا كان المثل يبدو مختلفاً تماماً عن المثل الذي يقابلة ؟ أم الأمر في الحقيقة ليس سهلاً ذلك أنه لا يمكن القطع بسهولة فيما إذا كانت هذه الاختلافات قد جاءت نتيجة هجرة المثل ، أو أن هناك مثلين أو أكثر من أصول مختلفة ، أو من بيئتين متباعدتين . فإن مثلين كهذين «القوالب نامت والانصاص قامت» و «الغنم رقدت والبعر اجتر»^(١) لهما نفس المعنى كما يشترك معهما هذا المثل أيضاً «العلامة طبت ، والنخالة قبت»^(٢) في أنه يرسم نفس الصورة ، وهذه الأمثال أيضاً «إن كان لك عصبة خش بنصبه ، وإن كان لك عمامه طريق السلامة»^(٣) و «إن كان البيت للراجل خش واناخر ، وأن للمرة خش بلا مشورة»^(٤) و «إن كان لك مرة خش ، وأن كان لك راجل اخرج ،» كلها في نفس المعنى فهي تتحدث عن أنه إذا كانت من بالبيت أخت ، أو ابنة مثلاً ، فإن اخاها أو اباها يستطيعان الدخول في أى وقت ، دون استئذان أو جرج ، أما إذا لم تكن كذلك فإن الأمر يختلف .

(١) البعر : الشيء الحقيق التافه .

(٢) العلامة : دقيق الدرجة الأولى - النخالة ، القشور التي تبقى بعد نخل الدقيق وتسمى «الرده» ويضيق منها العيش الأسمر الذي يسميه الفلاحين «السن»
(٣) عضبه : أى امرأة ، لأنها تعصب رأسها بمنديل أو (شقه) أو بطرحه .

عمامه : أى رجل ، فهو يلبس عمامة ، أو طاقية . أى إذا كان لك في البيت امرأة فادخل وانت مطمئن لأن أحداً لن يسىء الظن بك . كما انها مستجفل بمقدمك ، أما إذا لك صاحب البيت هو من تقصده ، فانك تلقى ما يلقاه الآخر .

(٤) خشن واناخر : أى تأخر عند دخولك مستئذناً .

خشن بلا مشورة : أى ادخل دون استئذان . وهو في نفس المعنى .

ويوجد إلى جانب الاشكال التي ذكرت للمثل أشكال أخرى ،
تختلف قليلا في صياغتها وتعبيرها عن الصورة العامة للمثل ، وهي
ما يمكن تسميتها بالمقارنات التي تأخذ شكل المثل أو الجمل الماثورة ،
والعبارات التي تقال استشارة للفكاهة والسخرية من مثل «زى التركى
المرفود يصل على ما يستخدم» و «زى ابن النصارى يقول ياتدلعونى يا
اسلم ،» و «كل واحد وشطارته» و «كل تأخيرة وفيها خيرة» ، و «لا تمشى
مع الاقرع ، ولا تضرب معاه سؤال ، لو كان الاقرع يتماشى ما كانش
شعر رأسه طار» و فمن الواضح أن هذه الشواهد قد صنعت وفق نبط
الأمثال الشعبية وانتشرت بين الناس ، وحازت قبولهم ، لما فيها من روح
قريبة من روح المثل الشعبى ، بالاضافة إلى أنها نبعث على المرح والمرح
أنها كانت تعليقاً ساخراً أو عبارة تهكمية قيلت في موقف من المواقف ،
وإن البعض الآخر أصبح جملاً ماثورة أو تقليدية تستعمل في بعض المواقف
المتكررة الحدوث ، دون أن تعبر عن حكم اخلاقي أو تكون حصيلة
تجربة ، أو تلخيصاً لخبرة . والصعوبة التي تتكرر دائماً هي أنه من العسير
اكتشاف مثل هذه الأشكال التي يعتبرونها أمثالا ذلك أن استمرارها ،
وتداولها ، وظهور أشكال جديدة منها ، يزيد من صعوبة الأمر ،
وتعقيدته .

ولا يقتصر الشكل الذى يشيع فيه المثل الشعبى بين الناس ، على
هذا الشكل العادى المؤلف ، كعبارة تقال لتناسب حالة نفسية معينة ،
أنتجها موقف مشابه للموقف الذى أنتج المثل ، فحسب بل إن الأمثال ،
ذات صلة وثيقة بالاغنية الشعبية ، وخاصة الموال كما أنها وثيقة الصلة أيضاً
بالحكاية الشعبية . فكثير من الأمثال قد ضمن في المواويل ، وكثير منها كان
موضوعاً لحكايات شعبية .

فالفنان الشعبي يقول في الموال :

السنط طرح قرض^(١) والنخل مايل ليه
والشوق بانث له روايح ، والورد غمض ليه
وابن الهفية^(٢) اتنصف ، وابن الكرام مال ليه
والبت راحت السوق وابوها ساكت ليه
الولد ما ضرب أبوه أصل الحكاية ايه
احنا سمعنا مثل من اللى قبلنا قالوه
آدى الزمان اللى وصى حسان اليمانى عليه

فالفنان الشعبي يربط في هذا النص بين المثل الشعبي والسيرة الشعبية والموال ، حيث يريد أن يقول : أن كل شىء في هذا الزمان يسير على غير قاعدة أو نظام ، ومن ثم يختم موال بهذا المثل يستشهد فيه «بحسان اليمانى» الذى قال مجموعة من النبؤات عندما اشرف على الموت بعد أن قتله «كليب» مما هو معروف في سيرة الزير سالم .

والحقيقة أن المثل - أو الصيغة التى تشبه المثل - هنا تقوم بوظيفة هامة إذ أنها تعد هى النتيجة الحتمية للمقدمات التى جاءت على لسان المغنى ، أو المحصلة الطبيعية للتجربة ، ومن ثم يزداد تأثير الصورة ، ويعمق الأحساس بها ، ولذلك فإنه من المألوف أن يسمع الإنسان بعد نهاية مثل هذا الموال اصواتاً تدل على ما يحسه المستمع من تأثير لما يسمعه ، وعبارات من مثل «آه والله» و «ايوه ياعم قول .. ما هو زمن وحش .. الخ .

(١) اله. ص : حشرة ، والسنط : نوع من الشجر

(٢) ابن الهفية : قليل الأصل في التعبير الشعبي

ويأتى المثل أحياناً فى داخل الأغنية الشعبية ، ولو أن ذلك قليل الحدوث ، وقد يحدث أن يكون المثل نفسه مقطعا به مثلما يغنى الصيادون هذا المثل اثناء صيدهم .

الصياد : عرجه وتجول للسايغ

بقية الصيادين : تجل لى الخلاخيل ..

الصياد : تجل لى الخلاخيل ..

بقية الصيادين : تجل لى الخلاخيل هكذا

ويظلون يكررون هذا المقطع : ثم ينتقلون إلى غيره وهكذا .

كما أن المثل يصبح فى بعض الأحيان أيضاً موضوعاً لحكاية شعبية يعد المثل محورها الأساسى ، ونتيجتها التى تنتهى إليها . ومن هذه الحكايات الحكاية التى تدور حول المثل « قبل ما تعمل شىء ادرى عقبه » أى قبل أن تفعل شيئاً تدبر فى عاقبته ، حتى لا يأتى وقت تندم فيه على ما جنت يداك ، ولا ينفعك حينئذ أسف أو اعتذار . فالحكاية الشعبية تحكى أن ملكاً مرض وتخير الأطباء فى علاجه ، فجاءوا له بأحد الحلاقين كى يفصد له جرحاً . وتحكى الحكاية أن الوزير أعطى للحلاق ريشة من الذهب كان قد غمسها فى السم ، كى يموت الملك ، حينما يفصد الحلاق جرحه ويسرى السم فى جسده ، ويتصادف أن الملك كان قد أعجبه مثل معين هو « قبل ما تعمل شىء ادرى عقبه » قبل مرضه ، فاشتراه من صاحبه ، وأمر بأن يكتب هذا المثل فى كل مكان ، على الأبواب ، والشبابيك ويتصادف أن يقرأ الحلاق هذا المثل على « الفوطة » التى جاءوا له بها ، فيحجم عن استخدام الريشة التى جاء بها الوزير ، ويقرر استعمال ريشته التى يثق فيها . ويلاحظ الملك المريض صنيع الحلاق فينتابه الغيظ منه ، لظنه أنه إنما فعل ذلك لا حتقاره له ، ولكنه يكظم غيظه لمرضه وعدم

قدرته على الكلام أو الحركة ، ويبرأ الملك من مرضه ويأمر بإحضار الحلاق لكي يعاقبه على ما ظن انه قد فعله ، فلما سأله لماذا فعل ذلك ، رد الحلاق بأن السبب هو أنه قرأ على «الفوطة» التي اتوا له بها العبارة السابقة ، فأثر أن يستعمل ريشته خوفاً من أن تكون الريشة الذهبية مسمومة أو شيئاً من هذا القبيل ، وعندما امعن الملك النظر في كلام الحلاق ، أمر بإحضار الريشة التي رأى الوزير يعطيها للحلاق ، وجرح بها كلباً فمات ، فأيقن أنها مسمومة ، وأن الوزير كان يريد له الموت ، فأمر بقتله وكافأ الحلاق على صنيعة .

وهكذا نجا الملك والحلاق من الموت بسبب المثل كما عوقب الشرير بسببه أيضاً . وهذا الأسلوب شائع في المأثورات الشعبية لأغلب شعوب العالم ، إذ يلخص المثل عادة قصة أخلاقية ، ولذلك فإنه يجب الحصول على القصة ، أو مضرب المثل الذي تكون منه الموضوع ، والذي كان باعثاً على خلقه ، وذلك حتى يمكن بحثه وتقدير قيمته . وهذه القصص عادة ما تكون استشهاد رجل مسن ، أو سيدة عجوز ، على موقف بعينه .

لقد سبقت الإشارة إلى علاقة المثل بالسيرة الشعبية ، إعتماًداً على ما استقر في أذهان الناس من حكمة من ينسبون إليه المثل من شخصياتها ، كما حدث مع حسان اليماني ولكن هذه العلاقة لم تكن هي العلاقة الوحيدة التي ربطت المثل بالسيرة الشعبية ، فقد تضمنت السير نفسها عديداً من الأمثال ، وشاعت هذه الأمثال بعد ذلك ، ونسى ارتباطها الأصلي ، بالمناسبة التي قيلت فيها مثلما حدث مع هذا المثل «ما جاب الصيد إلا الهضايب»^(١) وسوف يتضح معنى المثل إذا وضع في إطاره الصحيح في

(١) يقصد بالمثل أن هذا الصيد الوفير سيأتي بمصائب لا تحصى أو أن هذا الصيد الوفير لا يعني خيراً ، وإنما يخفى خلفه مصيبة كبيرة .

السيرة الهلالية فقد قال «العلام» أحد أبطال السيرة هذه العبارة التي صارت مثلاً بعد ذلك عندما رأى وحوش الصحراء وغزلانها تأتي إليهم جافلة هاربة مما جعل الصيادين يصطادون الكثير منها كل يوم فرحين بذلك ، بعد أن كانوا يخرجون كل يوم للصيد ، فلا يعودون بشيء كثير ، وقد لا يعودون بشيء مطلقاً وعندما رأى العلام ذلك قال لقومه هذه العبارة ، فقد توجس خيفة مما رآه وسمعه وأيقن أن الذي ساق الوحوش إليهم بهذه الطريقة ، لابد أن يكون جيشاً جراراً ، اكتسحها أمامه ، ولقد صح بالفعل ما توقعه العلام ، فقد كان أبو زيد على رأس قبائل بني هلال في طريقهم إلى تونس ، في جيش تذكر الروايات الشعبية أنه كان «أربع تسعينات ألف» .

وهذه العلاقات التي تربط بين المثل وسائر ضروب التعبير الشعبية إنما تؤكد في الحقيقة التكامل بينها ، والصلة الوثيقة التي تصل كل ضرب منها بالآخر ، لتعطى بعد ذلك صورة متسقة الملامح عن الناس الذين ابدعوها .

فالمثل وإن كان يدل على الكلام المأثور الذي يجعل حكمة الناس ، ويرر مواقفهم ، وغير ذلك من وظائف ، فهو أيضاً من الناحية القصصية يرتبط بنوعين من القصص .

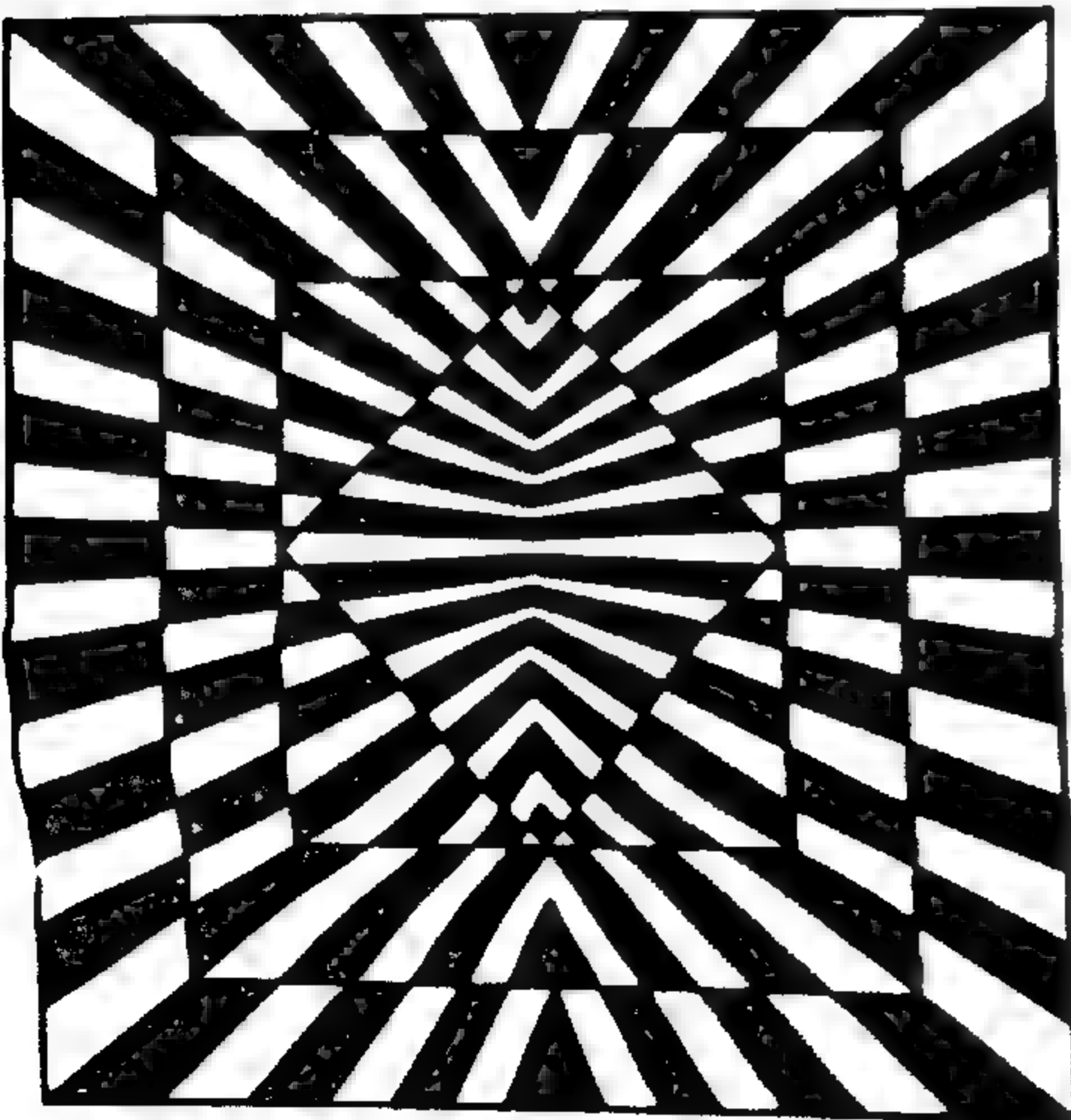
الأول : إن الأمثال السائرة المنسوبة إلى قائلين معروفين أو غير معروفين تحمل قصة تعرف عادة بمورد المثل ، فإذا عز هذا المورد أونسي ، لفقت له قصة تفسره ، وتؤيده ، وما من مثل إلا ويركز على خبر أو حدث تاريخي أو غير تاريخي . وهناك الكثير من القصص العربي الفصيح الذي تتناثر فيه الأمثال ، كما أن الشعر العربي كان هو الآخر حافلاً بالأمثال . .

ومن هنا كان المثل خلاصة خبر أو موقف أو حدث .

أما النوع الثاني ، لهذا الضرب ، فهو ما يؤلف على سبيل الوعظ الدينى أو الأخلاقى أو السياسى ، فالقصة تدل على مغزى معروف منذ البداية ، هذا المغزى سمي بعد ذلك مثلاً ، أو شاع على أنه مثل . وقد عرف الأدب الفصيح ايضاً من هذا النوع قصصاً له مغزاه يجرى على ألسنة البهائم والطيور ، وقد تخصصت هذه الكائنات فى تلك القصص بصفات إنسانية ، تصبح أقرب إلى الرمز منها إلى الحقيقة ، ومن صفات هذا الضرب أن الرمز فيه واضح وأن الوصول إلى مضمونه أو مغزاه سهل يسير .

الفصل الثالث

الحذر (اللغز)



الحزر (اللفز)

يستعمل المجتمع الشعبى فى مصر عامة تقريباً ، كلمتين شائعتين عندما يتصل الأمر بالإجابة على - أو بالدعوة إلى حل - ما اصطلاح الدارسون على تسميته «لفزاً» فهم يقولون «حزر فزر» ، ثم يلقون بالسؤال - أو بالحزر - إلى السامع كى يحدد معناه ، ومن ثم فهم لا يستعملون كلمة «لفز» وإنما يشيع بينهم بدلا منها كلمة «حزر» أو «فزرة» وعلى ذلك فقد أثرنا أن نستخدم المصطلح «أ» ائع فى البيئة الشعبية ، خاصة أنه قد تين أصله العربى الفصيح ، هذا بالإضافة إلى أن المجتمع لا يشيع بينه المصطلح الآخر «لفز» كما أنه لا يعرفه

والحزر لغة هو «التقدير»^(١) والفعل منه يعنى الدعوة إلى التخمين والحدس «حزر الشىء يحزره ويحزره حزراً قدره بالحدس» تقول أنا أحزر هذا الطعام كذا وكذا قفيزاً^(٢) .

أما صيغة الفعل الآخر وهى «فزر» فهى من «فزر الثوب فزرا شقه» ، والفزر لغة هو «الفسخ فى الثوب» ، و «الفزر الشقوق» ، وتفزر الثوب تشقق وتقطع وبلى» . . . وتقول فزرت الشىء من الشىء فصلته . . «وفزر الشىء يفزره فزراً فرقه»

(١) لفيروز ابادى - القاموس المحيط - مطبعة السعادة - القاهرة . . الجزء الثانى مادة حزر

ص ٨ .

(٢) ابن منظور - لسان العرب - نسخة مصورة عن طبعة بولاق - المؤسسة المصرية للتأليف

والنشر - القاهرة ١٩٦٧ - الجزء الخامس - مادة حزر - ص ٣٥٩

أما «اللغز» في اللغة فهو «الكلام الملبس» وقد ألغز في كلامه يلغز الغازاً إذا وري فيه وعوض ليخفى . . وألغز الكلام وألغز فيه عمى مراده وأضمره على خلاف ما أظهره . . واللغز ، واللغز ، واللغز ، واللغزى ، والألغاز ، كلها حفر يحفرها اليربوع في جحره تحت الأرض ، وقيل هو جحر الضب والفأر ، سمي بذلك لأن هذه الدواب تحفره مستقيماً إلى أسفل ثم تعدل عن يمينه وشماله عروضاً تعترضها تعمية ليخفى مكانه بذلك الألغاز^(١) وهو أيضاً «الميل بالشئ عن وجهه . . والألغوزة بالضم ما يعنى به . . ورجل لغاز وقاع بين الناس . . والألغاز طرق تلتوى ، وتشكل على سالكها»^(٢) .

وهكذا فان تحليل مدلولات هذه المصطلحات ، بالنظر إلى أصلها اللغوى يؤكد أن استعمال مصطلح «الحزر» وهو الشائع ، أكثر دلالة على هذا اللون من ألوان التعبير الشعبى . وسوف يتضح من دراسة هذا النمط من التعبير وخاصة فيما يتصل بأصله ووظيفته ، إنه لم يكن مرتبطاً بالإبهام على السامع أو المستؤل ، وجعل الأمر غامضاً عليه ، فى المقام الأول ، ما يبدو واضحاً من مفهوم «اللغز» بقدر ما ارتبط بوظائف أخرى ، مما جعل استعمال المصطلح الآخر ، أقرب إلى الصواب ، والدلالة على معناه ، من وجهة نظرنا . فإذا وضعنا فى اعتبارنا مدلول المصطلحات الأوربية المستعملة للدلالة على نفس النمط وهى كلها مشتقة من أفعال تدل على المعرفة والتعليم واسداء النصيح وإنه أيضاً يتضمن الدعوة إلى استخدام المهارة العقلية ، باعتباره امتحاناً للذكاء وإنه لم يستخدم على أنه شكل من أشكال التسلية والترفية فى المجتمع الشعبى فحسب ، بل عدلونا من ألوان

(١) المرجع السابق - مادة لغز - ح ٧ ص ٢٤٢

(٢) القاموس المحيط - مادة لغز ح ٢ ص ١٩٠

التعليم والرياضة العقلية فلا شك أن البحث عن الحل ، إنما هو تنبيه للعقل ، وتحريك له وهو أيضاً جزء من عملية التعليم يتمتع بجاذبية كبيرة تفوق جاذبية الدروس المدرسية . كما أن بعض الآراء تذهب إلى أن الإجابة الصحيحة على السؤال المطروح كانت منفذاً للانتساء إلى الجماعة التي تطرح «الحزر» إذ كانت وظيفته هي معرفة مدى أحقية أو جدارة المسئول في الانتساء إلى هذه الجماعة المتميزة . وعلى ذلك يمكن القول بأن «الحزر» يتضمن اختبار الإنسان في درجة معرفته أيضاً .

وهكذا يمكن القول أنه من الأفضل أن نستعمل كلمة «حزر» للدلالة على هذا النوع الشعبي ، ذلك أن الاستعمال الشعبي يتضمن بصورة مقاربة مدلول الكلمات الأوربية الدالة على نفس النوع ، ففي المقدمة التي تمهد لالقاء الحزر وهي «حزر فزر» الدعوة إلى أعمال العقل والتفكير ، عن طريق الحدس والتخمين ، والتمييز أو الفصل بين الأشياء وبعضها - أى مكونات الحزر - ثم إعادة تكوينها مرة أخرى ، وصولاً إلى الحل الصحيح أو الإجابة المطلوبة .

ولم تحظ دراسة «الحزر» كلون من ألوان الإبداع الشعبي ، بنفس القدر من عناية الدارسين ، الذي حظيت به الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية ، والأغنية الشعبية ، والمثل ، فلم يجمع أو يصنف كما أنه لم يدرس دراسة خاصة به ، ولكنه درس في إطار المأثورات الشعبية عموماً ، فقد ضمن الأستاذ رشدي صالح كتابه عن «فنون الأدب الشعبي»^(١) فصلاً عن الألغاز . كما درست الأستاذة الدكتور نبيلة إبراهيم اللغز أيضاً فخصصت له أحد فصول كتابها «أشكال التعبير في الأدب الشعبي»^(٢)

(١) أحمد رشدي صالح - فنون الأدب الشعبي . دار الفكر العربي . ١٩٥٦ . حزان
(٢) د . نبيلة إبراهيم - أشكال التعبير في الأدب الشعبي - دار النهضة مصر القاهرة -

واهتمت فيه بتطور اللغز منذ العصر البدائي حتى عصرنا الحاضر ، وبواعث خلقه ، وشكله ، وتأثيره في الأدب الذاتي . وقد ظل الحزر في أوروبا يلقي اهتماماً جانبياً لفترة طويلة من الزمن من دارسى المأثورات الشعبية على العكس من الأنواع الشعبية الأخرى ، إلا إنه قد حظى بإهتمام كبير في القرنين الآخرين ، من الدارسين الألمان ، والأمريكيين ، والإنجليز ، والدانماركيين والنرويجيين والسويسريين . . الخ .

وقد ربط كثير من الدارسين الأوروبيين بين «الحزر والأسطورة» على اعتبار أن كلا منهما يمثل طريقة تفكير أسطورية ، وخصصت دراسات عديدة لتبين العلاقة بين الأشياء التي تدور حولها الألفاظ ، والتي كانت في ذات الوقت موضوعات متعارف عليها في الأساطير فعلى سبيل المثال كانت الظواهر الطبيعية كالشمس والقمر ، والمطر . . . الخ موضوعات لكل من الأسطورة والحزر . غير أن هناك من الدارسين الأوروبيين من ينكر العلاقة بين الأسطورة والحزر ، وأن يكون الحزر صورة مقابلة للأسطورة ، أو أن الأسطورة إجابة ، بينما الحزر سؤال يبحث عن إجابة ، ويرى أن مثل هذه التفسيرات الرومانسية لا تؤدي إلى شيء . . ويذهب إلى أن وجود الحزر عند الجماعات البدائية يؤكد أن له أساساً عقلياً في التفكير السحري ، وأنه مرتبط بمجاملات هذا التفكير ، والحكايات الشعبية ، والاعتقاد في الشياطين . وربما كان فيما ذكره سير جيمس فريزر في كتابه «الغصن الذهبي» ما يؤيد ذلك فقد ذكر أن نساء قبائل البانتوكن يرقصن عرايا احتفالاً بهطول الأمطار ويغنن ، فإذا ما اقترب إنسان منهن ضربنه وألقين إليه بالحزور ليجيب عليها وأن بعض القبائل كان لها موسم معين تطرح فيه الحزور ولعل ذلك وثيق الصلة بالتفكير السحري عند هؤلاء الناس ،

الذى كان يدفعهم إلى التساؤل بحثاً عن الحل الذى يأتى إليهم بالمعرفة والعلم ، وامتلاك القوة ، وما يكمن فى ذلك كله من راحة نفسية ، وتمارين للعقل آنذاك كى يستطيع أن يتلائم مع عالمه الذى يعيش فيه .

وعلى أية حال ، فالذى لا شك فيه أن الحزر لون من ألوان الإبداع الشعبى ، ذو أهمية كبيرة ، وهو قديم قدم الأسطورة ، ويعد من أكثر أنواع التعبير الشعبى انتشاراً ، وهناك من يذهب إلى إنه قد يكون أسبق زمناً من كل أشكال الأدب ، أوحى أشكال الفن الشفاهى الأخرى .

وليس الحزر مجرد كلمات محيرة ، ترتبط بجلسات المساء ، كما أنه ليس تلاعباً بالألفاظ وإنما هو رياضة عقلية ، ومشكلة تتطلب حلاً . ومن ثم فإن الحزر إذا عمل جاد ، له أهميته وليس مجرد تسلية أو عبث ، غير أن بعض الباحثين يفسر الحزر من خلال الأحلام ، ويرفض البعض الآخر هذا التفسير ويذهب إلى أنه نشأ من دافع الإنسان إلى اللعب ، ولا شك أن هذه النظرة صحيحة إلى حد ما غير إنها تهمل جانب المعرفة والتعليم والرياضة العقلية الذى سبقت الإشارة إليها ، كما أنها تهمل جانب الغموض الذى يرتبط بالتفكير السحري للإنسان ، وعلى ذلك فلا بد من الإشارة إلى هذه الجوانب المؤثرة ، أكثر من مجرد الدافع إلى اللعب فحسب .

ويذهب أحد الباحثين إلى أن أحد جوانب الحزر إنما هو امتداد لرغبة الطفل والإنسان فى الاستمتاع بما يحيط بالاشياء اليومية من غموض ، ومحاولة الإشارة إليها بأسماء رمزية ، كما أنه يشير إلى ارتباطه بالأساطير الذى كان يهدف إلى غرض معين وإنه فى هذا يشبه عبارات السحر والأدعية والابتهالات إلى القوى الغيبية .

ولاشك أن أصل الحزر ارتبط منذ القدم بجماعات العمل القديمة ،
والاحتفالات المختلفة ، ومجموعات السير وغيرها ، اذ يجد الحزر استجابة
مطلقة لسماعه وروايته عند كل الناس تقريباً . من مختلف الأعمار ،
والأجناس ، ويمكن أن يرد إلى عالم الفلاحين بصفة خاصة فالحزر الآن
أسلوب من أساليب الترفية الشعبية التي تطرف الكبار والشباب
والأطفال ، فهو ملك مشاع للمجتمع كله ، ويستمد حياته مما يوفره من
تسلية جماعية تشد انتباه الجماعة ، وتدفعها إلى التفكير .

والحزر الحقيقي يصف شخصاً أو شيئاً في استعارة مركزه ، تتصف
بشيء من الغموض كما أنه يقارن شيئاً بشيء آخر يختلف عنه تماماً ، فآن
حزراً «مثل» بنت الأمير نازلة تحب في الحرير «والذى يعنى» الابرة ، أو آخر
مثل «جامعنا ما له باب ، والمية ماله الاعتاب» وهو الذى يجاب عليه بأنه
«البيضة» . الخ . يكشف بوضوح عن خيال خصب اتخذ الاستعارة
أسلوباً كى يجسم أو يصف الشيء الموصوف ، فقد استعار للابرة تجر
خيوطها وراءها ، أثناء الحياكة ، صورة ابنة الأمير تنزل مجرجرة ثوبها
الحريرى وراءها كما استعار للبيضة صورة الجامع (المسجد) الذى لا باب
له ، والذى تملأ أعتابه المياه . ومن الواضح أن كلا من الصورتين
الاستعارتين تنطبقان على ما استعيرا لهما .

وقد لاحظ الكثيرون منذ القدم العلاقة الوثيقة بين الاستعارة
والحزر ، اذ أنه فى جوهره استعارة ، ويكشف تحليل مثل هذين الحزرين
وغيرهما انها اعتمدا على المقارنة بين أشياء مختلفة تماماً ، فصورة الابرة
تختلف اختلافاً بيناً عن صورة ابنة الأمير كما أن المسجد لا يشبه فى شيء
البيضة ، ولعل هذا الاختلاف أو المقارنة فى تكوين الصورة هو الذى يعطى

الحزر لونه المتميز ومذاقه الخاص ، فإن محوره الأساسى يرتكز على المفاجأة التى تنجم عن الإجابة الصحيحة ومن ثم يعتمد إلى تضخيم التناقض ، هل حساب التفاصيل الوصفية وهذا الأسلوب شائع جداً فى مجتمعاتنا الشعبية ، مستمر فى تقاليدها . وليس معنى ذلك أن كل حزر استعارة ، بل أن هناك من يرى أن أكثرها شعبية لا يستعمل الاستعارة ، وربما كان هنا رأى صحيحاً إلى حد ما ، فهناك الكثير منها مما لا يعد استعارة مثل « فى الغيط خضرة ، وفى البيت حمرة » ، وجنب الحيط بيضه » فالبطيخة - وهى جواب الحزر خضراء فى الحقل ، ثم هى عندما تقطع فى البيت تبدو حمراء ، وبعد أن تؤكل ، فإن الأجزاء التى تبقى بيضاء اللون . وإلى جانب هذا الحزر - عن البطيخ - والذي لا تبدو فيه الاستعارة ، يوجد أكثر من حزر تتضح فيه هذه السمة من مثل « قبة خضرة » والمفتاح حديد ، القفل قفل الله يأكلوها العبيد وغير ذلك . . . ومن هنا يمكن القول أن الشعب قد استخدم كلا الأسلوبين فى وصف الشئ أو تصويره له ، وربما كان أسلوب الاستعارة أحدث ، من الأسلوب الآخر ، ذلك أن الاستعارة ترتبط بمرحلة متقدمة من التفكير الإنسانى الذى يستطيع أن يدرك أوجه المفارقة والشبه والاختلاف بين الأشياء وبين الإنسان والطبيعة من حوله ، فلا استعارات فى جوهرها إنما جاءت نتيجة لعمليات الربط الفنية المتسلسلة بين الأشياء والبصر بالعلاقات المعقدة بينها . والحقيقة أن جزءاً كبيراً من غموض هذا الجانب إنما يرجع إلى أنه لم يحظ باهتمام كبير وإن كان كثير من الدارسين قد ربطوا بين الأسطورة - وهى من أقدم أنماط التفكير الإنسانى ، والشعائر التى كان يقوم بها الإنسان . وبين الحزر كما سبق أن أشرنا ، وقد اهتم هؤلاء بموضوع الرمز فى الأسطورة ، كما اهتموا بالتشبيه والاستعارة فيها ، فإذا كانت الأسطورة - وهى على ما قيل من قديمها وارتباطها بتفكير

الانسان في مرحلة متقدمة من تاريخه - قد حفلت بالاستعارات والرموز ،
فيمكن القول بأن الاستعارة في الحزر قديمة أيضاً ، أنها حصيلة للصقل
والتهذيب اللذين أحدثهما الشعب في هذا النمط من أنماط تعبيره أثناء
تداوله له .

وقد تنبه الدارسون أيضاً إلى ما يمكن أن تستثيره المفاجأة أو المفارقة
بين السؤال والجواب ، من سرور الانسان سواء كان يتمي إلى المراحل
البداية ، أو المتحضرة ، وسواء كان مسناً أو طفلاً ، ذلك أن الاكتشاف
المفاجيء للتشابه بين الموضوعين أو . . . الشئيين اللذين لا يتوقع الانسان
عادة أن يشبها بعضهما البعض ، انما يسبب شعوراً غامراً بالسعادة ، خاصة
إذا توصل الانسان إلى الحل الصحيح أو إلى الإجابة المطلوبة مما يجعله يحس
بتفوقه على الجماعة التي تشترك جميعها في البحث عن الحل المناسب .

وتعد ظواهر الحياة التي تحيط بالانسان ، موضوعات مناسبة للحزر
فان هذه الظواهر سواء الثابت منها أو المتغير - قد استثارت خيال الانسان ،
وحفزته إلى أن يتساءل عن حقيقتها وأن يبحث عن الوسائل التعبيرية التي
يحسمها عن طريقها والتي يعرف أفراد مجتمعه بها ، ولعل ذلك هو أحد
الأسباب التي دفعت الباحثين إلى الربط بين الحزر والأسطورة ، ذلك أن
كلاً منها - في أحد جوانبه - يهدف إلى معرفة الظاهرة وتحليلها وفهمها أو
تفسيرها . وربما كان مثل هذا الحزر الذي يتخذ من الظاهرة الطبيعية ،
موضوعاً للتساؤل عنها ، قديماً جداً ، ذلك أنه يرتبط بالطبيعة ، كما أنه
بسيط التركيب ، فقد وصفت النار في الحزر بأنها «تأكل من غير حنك
ولا بطن» «وإذا أكلتها عاشت» . وإن سقيتها ماتت» وسرور الهواء بأنه
«شئ يعاكسك في المشي ولا تشوفه» وقد أثرت بساطة الحزر في سهولة

انتقاله من مكان إلى مكان في البيئة الواحدة ، ولعل السبب في انتشاره بهذه السهولة ، هو قصره بالإضافة أن كثيراً منه يتميز بموسيقية تنبع من إيقاع الوزن الذي يتسم به ، والسجع بين أجزائه .

والحزر عادة يقال في أسلوب ثرى ، يتمتع بقدر كبير من المحسنات ، ويقترب إلى حد كبير من إيقاع الشعر مثل «أبويا بنى لى مندره ، فيها الضحك والكركرة» (القلة) و «أبويا بنى لى بيت يا عز بنيانه ، تعد نجوم السما ولا تعد طيقانه» (الغربال) ، «قد الكف ، ويلف الدنيا لف» (الخطاب) ، و «قد السمسة وتجب الخيل متلجمه» (الكتابة) . فالواضح أن أى حرز منها يمكن أن يكون له نظام عروضى قريب من وزن الشعر ، وإن لم يكن فى أحكام الأخير . وقد ساعد ما يتصف به الحزر من إيقاع موسيقى ، ومن قصر على أن يظل محتفظاً بصورته التى نشأ بها ، وأن يظل بمنأى عن التغيرات المفاجئة ، فلا شك أن الحزر والمثل من أقل أنواع التعبير الشعبى تعرضاً للتغير أثناء تدوالهما فى المجتمع ، بالقياس إلى الأغنية الشعبية والموال والحكاية الشعبية على وجه الخصوص . ويرجع ذلك فى المقام الأول إلى ما سبق ذكره من سمات ، وإلى سهولة حفظها ، وأنه من الصعوبة بمكان أن توضع . . كلمة مكان أخرى ، اذا لم تكن تستقيم مع سياق المعنى أو تخل بالتوازن الذى يتسم به تركيب كل منها . بينما يمكن حذف جزء من الموال أو الأغنية أو استبدال جزء من أغنية بآخر من أغنية أخرى ولا يؤثر ذلك على مضمون الأغنية أو موسيقيتها والأمر بالطبع أكثر وضوحاً فى الحكاية الشعبية التى يختلف أسلوب حكايتها بين راو وآخر مع محافظة كل منها على مضمون الحكاية .

ويؤثر انتقال الحزر من انسان إلى آخر ومن مجتمع إلى آخر فى أنه يفقد بالتدرج طابعه الشخصى الذى ربما يكون قد التصق به أول الأمر .

وينحضع تقديم الحزر لأسلوب يكاد يكون واحداً في المجتمع الشعبي في مصر كلها ، اذ يسوق الحزر عادة عنصر تمهيدى هو «حزر فزر» وهو دعوة إلى التفكير ، ويقوم بوظيفة هامة هي جذب الانتباه إلى ما سوف يقال ، والتهيئة لأعمال العقل وشحنه لتقبل ما سوف يلقي إليه ، والاسراع في الإجابة عليه ، ثم يلي ذلك تقديم الحزر نفسه ، ويبدأ في بعض الأحيان بنواة وصيفة مثل «أحمر يا بيه» في الحرز الخاص «بالبلح» «أحمر يا بيه ، أصفر يا بيه ، نازل السوق معنى ايديه» و«اللحم من جوه» في وصف القوقعة (اللحم من جوه ، والعضم من بره) و«قد القالب» في الحزر الذى يصور قدح الكيل (قد القالب ونازل السوق يطالب) . . أو قد تشمل هذه النواه الوصفية على اسم موصوف مثل «فرختنا النقطة» في الحزر «فرختنا النقطة تحيب الخبر من طنطا» (الكتابة) ، ومثل «معزتنا القرعة» في الحزر الذى يقول «معزتنا القرعة» . . في الجبل ترعى . . ولبنها الغالى . . يتباع بالارطال ، (النحلة) وفي «جمل بارك» في الحرز الخاص «بالفرن» «جمل بارك فى المبارك ، ياكل حشيش الدنيا وهوه بارك» وقد يستخدم مقدم الحزر أسلوب الحديث الشخصى كما فى «أبويابنى لى بيت» ، فى عديد من أشكال الحزر أو «أنا بنت الشيخ الشركسى . . ألبس وأقلع أطلسى . . ووراياسواق يسوقنى ، وعمرى ما بانكسى» . (الابرة) .

ثم يأتى بعد هذه النواة ، الجزء المتناقض معها ، وهو يقدم الشكل الذى يجب توفيقه مع الجزء الذى سبقه وهو واضح فيما تقدم من نماذج ، وفى غيرها من مثل «أطرى من الزبدة (النواة) وأحد من السيف (الجزء المتناقض) فالتناقض هنا بين ليونة الزبد ، وحدة السيف» ويكون على السامع أن يفكر فيما يمكن أن تجتمع فيه هاتان الصفتان المتناقضتان ، وقد

يصل في النهاية إلى الحل الصحيح وهو «الثعبان» والحقيقة أن الصور التي استخدمها الحزر للسؤال إنما توضح مدى صدق الانتخاب ودقته ، والمزج بين هذين المتناقضتين اعتماداً على خصائص موضوع الحزر نفسه ، وهو الثعبان ، فهولين ، أملس ، وهو خطير وخيف في نفس الوقت .

فإذا ما استطاع السامع الإجابة على الحزر ، فإنه يصبح على استعداد لتلقى حزراً آخر ، أو أن يلقي إلى سائله يحزر يختبره وهكذا . أما إذا لم يستطع الإجابة فمن الشائع أن يقول له السائل بعد فترة يرى أنها كافية للتفكير في حل الحزر ، «غلب حمارك» فإذا أجاب المسئول بنعم قيل له «طب نهق» (أى افعل كما يفعل الحمار) .

أن مثل هذه العبارة يمكن أن يكون الهدف منها هو استثارة السخرية من عدم استطاعة المسئول أن يصل إلى الحل الصحيح ، خاصة إذا وضع في الاعتبار ، العبارة الأخرى ، وهي «طب نهق» ، أى ما دام حمارك لم يستطيع أن يعرف الطريق الصحيح وما دمت لم تستطيع معرفة الحل الصحيح أو الطريق إلى الإجابة الصحيحة ، فانك - أى المسئول - تشبه حمارك ، وعليك أن تفعل مثله ، فتصدر هذا الصوت - النهيق - الذى يصدره الحمار ، تعبيراً عن فشلك في معرفة المطلوب . ويمكن أن يتأكد ذلك إذا عرفنا أن الحزر قد أصبح مرتبطاً بالسير والتسلية والترفيه أكثر من ارتباطه بأى شئ آخر ، فإذا أضيف إلى ذلك ما لاحظته الباحثون من شيوع عنصر الفكاهة النابع من الموقف غير المتوقع الذى يضع السائل فيه والذى ينتج عن الإجابة على الحزر أو الفشل فى حله وما قد يترتب من احراج المسئول ، واتهامه بالغباء وهى الصفة الرئيسية أو المميّزة التى يلصقها المجتمع الشعبى بالحمار ، فهو عندهم مثال الغباء ، ومدار كثير من التشبيهات الخاصة به ، ربما كان ما نذهب إليه وتتعدد أنواع الحزر أو

الفزورة ، فمنها ما يسير حسب الأسلوب العادى الذى كان شائعاً فى مجتمعاتنا الشعبية ، وهى المؤلف فى أسلوب نثرى موقع ، أو غير موقع ، كاللغز الحسابى الذى يعتمد على البصر بخصائص الأعداد ، وكيفية توافقها مع بعضها للوصول إلى النتيجة المرغوبة مثل «عايزين ٨ ثمانيات ويكون الناتج ألف» وتكون الإجابة $8 + 8 + 8 + 8 + 8 + 8 + 8 + 8 = 1000$ أو فى مثل هذا الحزر «واحد عليل ، وصفوا له دوا بطيخ لازم يعدى من سبع معديات ، وكل معدية ان جاها يقسم معاها بالنص فيوصل للعليل بطيخه سليمة . . . فيبقى كام عدد البطيخ» والحل إن عدد البطيخ لا بد وأن يكون «أربعاً وستين بطيخه» ومثل هذا الحزر وغيره مما يشبهه ينبىء عن فكر أكثر تقدماً من الفكر الذى ينتج الشكل المؤلف ، وهذا النوع قليل فى العادة بالقياس إلى الأسلوب الشائع ، مما سبق شرحه .

وهناك نوع آخر يعتمد على التلاعب اللفظى فى جوهره من مثل «ايه الفرق بين الأرض والسماء» وتصيب المستول الحيرة عندما يبدأ فى سرد كل ما يعرفه من ألوان الفروق بين السماء والأرض ، ولا يجد من بينها واحدة تصلح لكى تكون إجابة على السؤال من وجهة نظر السائل ، ثم تصيبه الدهشة عندما يجد أن الإجابة هى «حرف الواو» ، إذ أنه هو الذى يفصل بين السماء والأرض فى عبارة الحزر ، ويدخل الحزر التالى أيضاً تحت هذا النوع السابق ، وهو تاكل نصه تموت ، تاكله كله تعيش والإجابة هى «السمسم» ، فهو يستخدم كل امكانيات الكلمة التى يكون منها موضوع تسأله ، ويكشف هذا عن وعى كامل بمعطيات المادة التى يصاغ حولها الموضوع أو الحزر ، وخصائصها .

وإذا كان الحزر يوجد كشكل منفصل من أشكال المأثورات الشعبية ، شأنه فى ذلك شأن الحكاية الشعبية والأغنية والمثل ، فإنه يوجد

أيضاً داخل اطار الحكاية الشعبية ، وهو أسلوب عالمي تعرفه كل الشعوب وفي تراثنا الشعبي من هذا النوع من الحكايات التي ما أن تنفك بالوصول إلى الحل الصحيح حتى يصبح في إمكان الشاب الذي توصل إلى الحل أن يتزوج من الأميرة مكافأة له على ذكائه وامتيازه على غيره ، أو قد يرتبط الأمر بالحصول على مكسب مادي ، أو السيطرة على غنيمة كالجن وما إلى ذلك . . أما في حالة الفشل في حل الحزر ، فانه في مقابل السخرية والفكاهة التي يستشعرها المجتمع تجاه من يفشل في الوصول إلى الحل الصحيح ، وذلك في الحزر المفرد الشائع ، يكون عقاب الفاشل هو الموت والتشهير به بعد موته إعلاناً لفشله وترهيباً لغيره حتى لا يقدم .

وكان مضمون الحديث هو أن الملك سأل الصياد انك تصطاد في الشتاء ، ألا يكفيك أن تصطاد في شهور النيل أو الصيف لكي تحتزن ما يقيم أودك في شهور الشتاء ، وكان رد الصياد انه «داين» أي على ابن له يريه ، «ومديون» ينفق على والدين كبيرين ، «ويرمى في البحر» أي يربي بنات سوف يتزوجن ولن يفدنه في شيء . «أما الجماعة التي تفرقت» فهي الاسنان ، «والاثنان اللذان اصبحا ثلاثة» فهما رجلاه اللذان لم تعودا قادرتين على حمله لكبره فأصبح يعتمد على «عكاز» ، «والبعيد الذي أصبح قريباً» هو مدى رؤيته «بصره» وهكذا مضى الصياد يفسر للوزير ما غمض عليه .

وفي إحدى حلقات سيرة أبي زيد الهلالي ، يرسم الراوى صورة حوار بين أبي زيد وسليط الجان ، اذ يسأل سليط الجان ، أبا زيد عدة أسئلة فيقول له :

أسألك يا بوزيد على ولد بلا أب يذكر . . وهو الولد عالم وخابر . .

أسألك يا بوزيد إذا كنت في العلم شاطر . . أسألك على ولد خلق

قبل جده ولوما الولد ما كان للجعد ذاكر .

أسألك يا بوزيد إذا كنت في العلم شاطر . . أسألك على اثنين متشاحنين مع بعضهم ، لاده يحصل ده ، ولا ده يطول ده ليوم آخر . .

أسألك يا بوزيد إذا كنت في العلم شاطر . . أسألك على راجل وهوو بالقبر ساير مات وهوو بالقبر ساير .

أسألك يا بوزيد إذا كنت في العلم شاطر . . أسألك على انثى وذكر ولا يهواش بعضهم . . ولادهم لا يتحسبوا لا بالقلم ولا بالدفاتر . .

أسألك يا بوزيد إذا كنت في العلم شاطر . . أسألك على . . ستة . . وعلى خمسة وعلى ثلاثة . . وعلى واحد . .

قال له يا أخى دا كلامك دا كله عندى في رموز الدفاتر . .

إن كان عن الولد الى بلا أب يذكر . . دا سيدنا عيسى بن مريم

وإن كان عن الولد الى خلق قبل جده . . دا سيدنا النبی .

وإن كان عن الراجل الى مات وهوو بالقبر ساير . . دا سيدنا يونس الى بلعه الحوت .

وإن كان عن الأنثى والذكر ولا يهواش بعضهم . . السما ذكر والأرض نتايه ينزل منها مطر من فوق ما يتحطش في الورق . .

والاثنين المتشاحنين مع بعضهم . . الليل والنهار . .

والسته . . الست أيام الى اتشت فيهم الأرض . .

والخمسة . . الخمس صلوات ، والأربعة . . الأربع أقطاب الى

مدركين بالكون ، والتلاتة والواحد مالوش تاني ربنا مالوش تاني . .

وهكذا ، استطاع أبو زيد أن يجيب على كل الأسئلة ، وجاء دوره لكى يلقي بسؤاله على الجنى حسب اتفاقهما ، وعندئذ قال له «أنا ها أسألك فى سؤال واحد بقى . . جاوبت سييتك ، ما جاوبتش عنه حرقتك ، بالعزيمة بقى قدامه . . قال له مكتوب على باب الجنة ايه . . ما قدرش ينطق . . قال له أنطق لاحرقك . . قال له ما أقدرش أنطق أبداً قال له رأيك . . قال له رأى إني أوثق العهد بينى وبينك . . وتفضل طول العمر كل ما تندعيا سليط الجان . . أكون وياك . .

وهنا يمكن أن تظهر ملاحظة جديرة بالاهتمام تكمل صورة الحزر ، وتزيد من تأكيد العلاقة بين الاجابة الصحيحة على الحزر ، والتفوق والامتياز اللذين يتيحان للانسان معرفة ما لا يعرفه غيره من الانس أو الجن ، ومن ثم يستطيع السيطرة على مصادر القوة فيها ، بما يتميز به من مقدرة خاصة وتمكن من العلم . . فمثلاً صيغة السؤال كانت تتضمن فى كل مرة عبارة «إذا كنت شاطر» . . كما أن الملك فى الحزر الذى ذكرناه قال للصياد «ما تبعش رخيص» ولم يبع الصياد ما عنده رخيصاً ذلك أنه يعلم قيمة ما يعرفه وهو ما يجعله فى موقف القوة بالنسبة لمن يريد الحصول الاجابة منه ولذلك فقد رد على الملك «ما توصيش حريص» - وتعطى عبارة الجنى لأبى زيد مضموناً قريباً من ذلك أيضاً ، فان الاجابة على الأسئلة تتطلب تضلعاً فى المعرفة ، لا تكفى معها معرفة الانسان العادى وانما لابد من أن يكون «فى العلم شاطر» وما دام قد اتضح من واقع اجاباته العديدة فان كل الآفاق تنفتح أمامه ، وتوضع القوة والثروة ، وما إلى ذلك بين يديه . .

كما أن هناك ملاحظة أخرى يمكن أن تكون نابعة من أصول

أسطورية قديمة ، وذلك فيما يتصل بالسؤال عن الأرض والسماء وتصور أن السماء ذكر والأرض أنثى أو أن السماء الأب والأرض الأم وأن المطر الذى يسقط من السماء هو ابنتها ، مما سنجد له مثلاً فى أساطير كثيرة فى أنحاء العالم هذا بالإضافة إلى أن الاجابات على الأسئلة المطروحة فى حكاية أبى زيد مع الجنى ربما كشفت عن أن هذه الأسئلة والأجوبة من صنع رجال الدين وربما أمكن تتبعها إلى أصول أبعد من الفترة التى تكاملت فيها السيرة الهلالية ، ويمكن القول أيضاً أنها كانت تقوم بوظيفة تعليمية فى التعريف بالانبياء ، وأحكام الدين ، والتصور الشعبى لبعض المسائل التى قد تستثير تساؤل الانسان .

ومهما كان من أمر اصل الحزر ، والدافع إلى انشائه ، الذى قد يكون مرتبطاً بالرغبة فى الوصول إلى استكناه جوهر الشيء أو بالرغبة فى المعرفة عند الفرد ، ثم نقل هذه المعرفة بعد ذلك إلى أفراد آخرين ، فلعل المجتمع الشعبى قد وجد أن الحزر أسلوب مناسب لنقل خبرته ومعرفته المركزه عن الأشياء والظواهر إلى أفراد ، عن طريق وضعها فى إطار يستثير الانتباه ، ويحفز على التفكير عن طريق إبراز التناقض بين الصور المتضمنه فيه ، بحيث يكفل مظهراً حسنة قوية ويساعد على تثبيتها فى العقل ، واستقرارها فى وجدان الأفراد . وخاصة وأن الكتابة كاستلوب لنقل الخبرة والمعرفة حديث جداً بالقياس إلى عصر الجنس البشرى .

ويسود الاعتقاد بين الباحثين بأن الحزر فى طريقه إلى الاختفاء ، وأن القدرة على حله تزداد كلما تقدمت المدنية ، ذلك أنه كان مرتبطاً فى المجتمعات السابقة بالفترة التى كانت المهارة فيها - بالمعنى العام مطلوبة أكثر من غيرها ، أما الآن فإن المدنية الحديثة تسعى إلى تحقيق التخصص

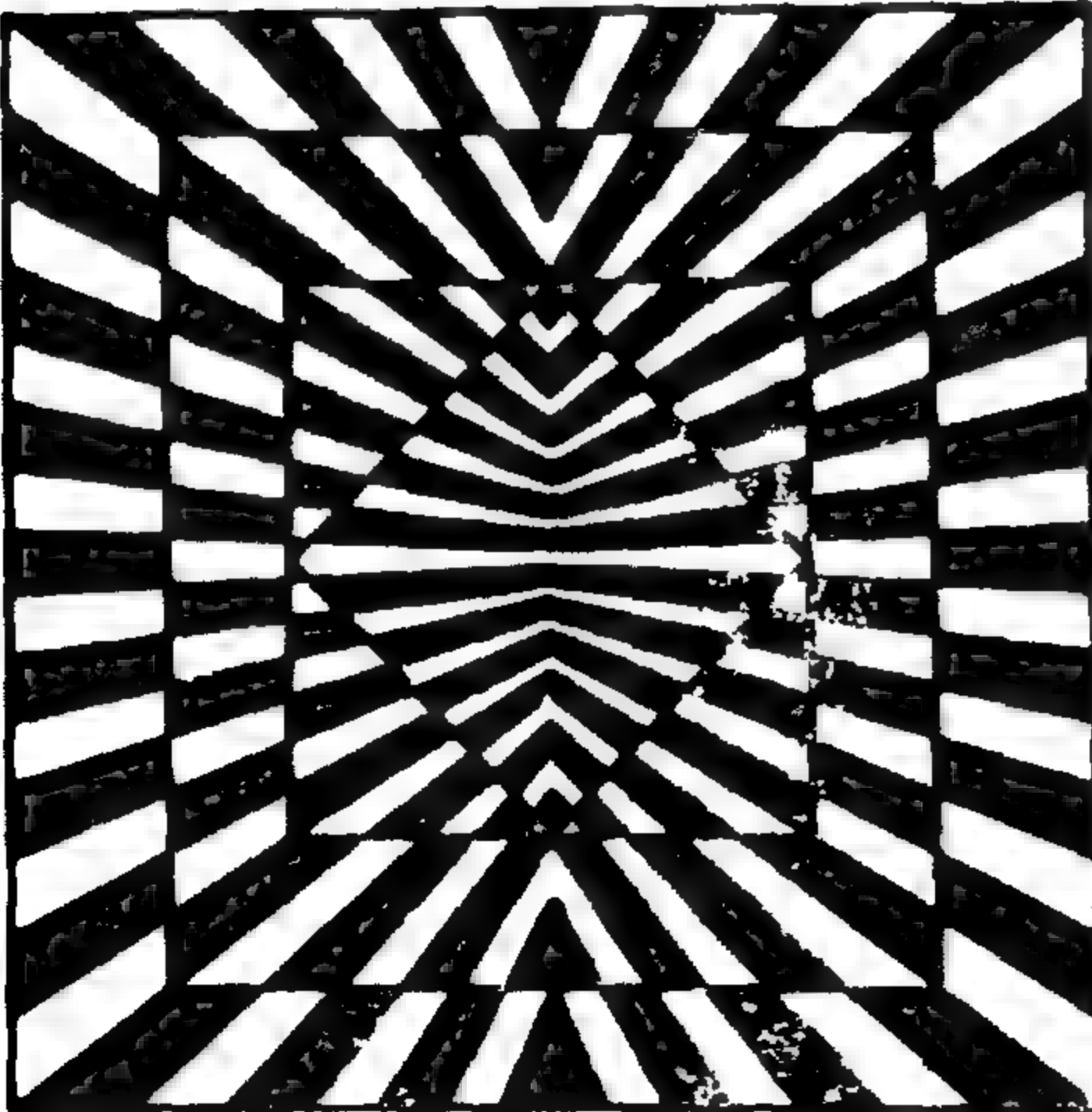
فى المعرفة والعلم ، بل انها تسعى إلى تأكيد التخصص الدقيق ، ونجىء المعرفة ، لانتاج الخبراء اللازمين للصناعة وغيرها من الأمور التكنيكية ، وهؤلاء ليسوا على دراية بقيمة الحزر باعتباره أكثر أسس العملية التعليمية أهمية بالنسبة لتعليم الصغار وتدريبهم على النظر إلى الموضوع نظرة كلية شاملة .

اننا نذهب إلى أن الحزر لن يتهى كنمط من أنماط التعبير الشعبى بالسرعة التى قد يتصورها البعض . ذلك أنه شأنه شأن غيره من أنواع المآثورات الشهيرة ، إنما يتعدل باستمرار ، ويتلائم بمضى الزمن مع الحياة فى المجتمع الذى يشيع فيه ، مما يجعله قادراً على الاستمرار ، فإذا أضيف إلى ذلك أن للحزر وسائله الخاصة لكى يبقى حياً ، أكثر من أى نمط آخر من أنماط المآثورات الشعبية ، ذلك إن إحكامه القوى من ناحية الشكل يبدو أنه يعطيه جاذبية أو سيطرة خاصة على الخيال الشعبى ، مما يصونه فى كثير من - الأحيان ويحميه ، ويعطيه القدرة على الاستمرار كان من الصعب إذا أن نقطع باندثار الحزر ، بتقديم المدنية ، فطالما كان فى المجتمع أطفال ، وطالما انبهر الأطفال والبسطاء بالهالة التى تحيط بالإنسان الذى يستطيع أن يعرف أكثر مما يعرفون ، وأن يلتمسوا عنده المعرفة ، كى يشعروا أيضاً بالامتياز والتفوق على من لا يمتلكون هذه المعرفة فسيظل الحزر حياً كأسلوب من أساليب التعبير الشعبى عن الخبرة والمعرفة ، هذا بالإضافة إلى أننا لا يجب أن نسقط من حسابنا ما تقوم به وسائل الإعلام من راديو وتلفزيون وغيرها من إشاعة الحزر فى عديد من برامجها التى تهدف من ورائها إلى تسلية الجماهير غالباً ، وتثقيفهم أحياناً .



الفصل الرابع

الحكاية الشعبية



الحكاية الشعبية

إحتلت الحكاية الشعبية جانباً كبيراً من إهتمام دارسى المأثورات الشعبية الذين شغفوا بها ، وجذهم إليها ما فيها من خصائص تميزها ، وما يمكن أن تثيره من نقاش حول كثير من القضايا التى تتصل بالتشابه والأختلاف فى نصوصها ، ومدى دلالة على الأصل المشترك أو المختلف ، كما بحثوا نشأتها ، وأصولها والطرق التى سلكتها ، حتى استقرت على هذا الشكل الذى يعرفه المجتمع الآن . ولم يكن ذلك بالطبع - هو مثار اهتمامهم الوحيد فحسب ، بل أن الجوانب التى أثارت انتباههم كثيرة ومتعددة ، ومن ثم فقد مضوا يدعون إلى جمع الحكايات أولاً ، ثم تصنيفها ثانياً ، ودراستها وتحليلها بعد ذلك ، وما زالت الدراسات سواء على المستوى العالمى أو المحلى - تحاول أن تحل كثيراً من غموض المشكلات التى تثيرها الحكايات الشعبية .

ولقد اشتهر علماء ودارسون كثيرون فى مجال جمع الحكايات الشعبية ودراستها بوجه خاص ، من مثل الأخوين «يعقوب وفيلهم جريم» و «تيودور بنفى» ، و «ماكس موللر» و «أندرو لانج» و «فريد ريش فون ديرلاين» و «انتى ارنى» و «ستيث تومسون» وغيرهم ممن لا يتسع المقام لحصرهم جميعاً ، كما أن الدارسين المصريين كان لهم اسهامهم الذى لا ينكر أيضاً فى هذا المجال ، ومما هو جدير بالذكر أن الدكتور فؤاد حسين كان من أوائل الذين إهتموا بالحكايات الشعبية ومن ثم أخرج للدارسين كتاباً بعنوان «قصصنا الشعبى» كما أسهم فاروق خورشيد وغيره من الدارسين بما ألفوه فى دعم هذه الدراسات ، ومع ذلك فالمكتبة العربية تعاني فقراً شديداً فى الدراسات المتخصصة فى هذا الموضوع وغيره من موضوعات التراث الشعبى

إن أكثر الدارسين يذهبون إلى أن الحكاية الشعبية ، إنما تفرعت عن الأسطورة وأنها انتشرت في المرحلة الثقافية التي تلى المرحلة الأسطورية ، الموعلة في القدم والتي تنتمي إلى البدايات الأولى للتفكير الانساني ، أما الحكاية الشعبية فقد عاشت وسط بيئة ثقافية أكثر تقدماً من المرحلة الأسطورية . كما وصفت بأنها ذات صلة بأحداث وأفكار ترتبط بالأزمة القديمة ، وأن موضوعها عبارة عن تجارب وأحداث شخصيات انسانية مجهولة غير أن بعض الدارسين ذهبوا إلى أن مرحلة الحكايات الشعبية في أولى المراحل بدلاً من اعتبارها مرحلة متوسطة في تطور أنماط التعبير القصصية الشعبية ، ففي هذه المرحلة المتوسطة جددت أحداث دفعت بالأسطورة إلى مرتبة أقل في حياة المجتمع البشرى مثل ظهور أديان جديدة ، أو قيام حضارة أخرى غير السابقة ، أو الهجرة إلى موطن جديد أو غير ذلك . ومن هنا فإن دراسة الأسطورة لابد من أن تكون مدخلاً لدراسة الحكاية الشعبية - ذلك أنها تعد المنبع الأساسي الذي تفرعت عنه الكثير من الحكايات والدكتور عبد الحميد يونس من أنصار هذا الرأي وإن كان يرى أن هناك صعوبة كبيرة في الاتفاق على معنى محدد لمصطلح «أسطورة» فمازال هذا الموضوع يشغل الدارسين فلورد راجلان - مثلاً - يعرف الأسطورة بأنها مرتبطة بالطقوس وليس هذا صحيحاً تماماً ، ذلك أنه يشترك معها في هذه الخاصية الأغاني الدينية وبعض القصص الشعبي الديني - ويرى «ستانلى هايمان» أن جميع الفنون القصصية ، ومنها الأسطورة قد نشأت من إحدى عمليات الطقوس وهذان الرأيان إنما يمثلان وجهة نظر ما أسماه الدارسون بالمدرسة الطقسية - ritulas tic school «أما ستيت تومسون» فيقف موقف المعارضة لهذه النظرية ، فالأسطورة في رأيه تطلق على قصص الأبطال سواء كانت هذه القصص

تتناول انصاف الآلهة أم لا ، كما أن هدفها هو شرح وتفسير بعض الطبيعة الموجودة ، ويرى أن جميع الطقوس في كافة أنحاء العالم كان لها شكل واحد وهدف واحد أيضاً ، وأن الأسلوب الذي صيغت به القصص أصلاً كان عن طريق محاكاة هذه الطقوس . وعلى أية حال فإن المدارس التي حاولت تفسير الأسطورة وإيجاد تعريف لها كثيرة ومتعددة ، ولكن يبدو أن الدارسين جميعاً . قد اتفقوا في النهاية على أن الأسطورة لها علاقة بالآلهة وأعمالهم ، كما أن لها علاقة أيضاً بالخلق والطبيعة العامة للكون والأرض . وتذكر دائرة المعارف البريطانية أن مشكلة التشابه في الحكايات الشعبية أعقد منها في أي نوع آخر من أنواع المأثورات الشعبية ، وهي تقسم الحكايات إلى أنواع ثلاثة هي الأسطورة وحكايات البطولة الخارقة والحكايات التي تروى لمجرد اللهو والتسلية ، وتميز الأسطورة عن هذه الأنواع بأن لها هدفاً محدداً هو :

- أولاً : تفسير الظواهر الكونية (كانفصال السماء عن الأرض مثلاً) .
- ثانياً : تفسير خصائص التاريخ الطبيعي (مثل سقوط الأمطار بعد أفعال معينة تأتيها أنواع خاصة من الطيور) .
- ثالثاً : تفسير أصل الحضارات البشرية .
- رابعاً : تفسير العادات الإجتماعية أو الدينية أو طبيعة وتاريخ المعبودات .

لقد شغل موضوع الصلة بين الأسطورة والحكاية الشعبية أذهان كثير من الدارسين فذهبوا فيه مذاهب شتى ، بين مؤيد لهذه الصلة ، ومعارض لها ، أو في منزلة بين المنزلتين ، أذ يرى «كراب» أن الزعم بأن حكايات الجان تنحدر من الأساطير ليس خطأ تماماً ، بشرط أن يكشف الحفيد عن وجود قدر كاف من التماثل مع سلفه . كما إنه يجب تحديد عن أي من

الأساطير انحدرت هذه الحكاية أو تلك الحكايات . وهكذا فهو يشترط أن يوضح اللاحق أنه مرتبط بالسابق عليه ، وإلا فإنه يصعب القطع بأنه امتداد له أو نشأ بتأثيره ، وأغلب الدارسين يرون أن الحكاية الشعبية مرحلة تلي الأسطورة من الناحية الزمنية أى أنها الأسطورة القديمة بعد أن ترحلت عن مكانتها الأولى فأصبحت جزءاً من حياة الشعب مستقلة عن مظهرها الطقسي القديم وعن غرضها الأصلي ، كما أصبحت ذات معنى مختلف ولكن الأسطورة تستمر من خلال حنين الشعوب إلى تقاليد حياتها في العصور الغابرة فهم يحبون رواية الحكايات التي كان أجدادهم وأباؤهم يحبونها والأساطير التي كانوا يقدسونها حتى بعد أن فقدت أهم مقوماتها . وقد أصبح التكوين الفني الجديد للحكاية نابعاً من الفترة الطويلة التي عاشتها ، والذي يعد حصيلة للمجهود العقلي الذي بذلته الشعوب على مر السنين بالإضافة إلى بعض الروافد التي رافقتها خلال هذه السنين وساعدتها على الاستمرار في الحياة . ومن هنا تطورت الأشكال الأولى إلى الأشكال الموجودة اليوم ، على هيئة قصص جان ، أو حيوان أو غيره . ولقيت ، ما كانت تلقاه قبل ذلك من حب الكبار والصغار على السواء ، فهي تروى للكبار كحكاية وليس كعقيدة كانت محوراً للإيمان في الماضي . كما أن الرواة ليسوا الكهنة أو المتعبدين ، وإنما هم الآباء والأمهات والأصدقاء ولم يعد المكان الذي تروى فيه هو المعبد أو تحت ستار القداسة الدينية التي تحيط بمعجزة عظمى وإنما تروى في مجالس السير والترفيه ، وفي المجتمعات العائلية والمنزلية .

وعلى ذلك فالأسطورة عندما تفقد وظيفتها العقيدية وتنحل عقدتها ، وتتمزق عناصرها تهبط إلى سفح الكيان الإجتماعي ، في صور متعددة ، فتصبح من العادات والتقاليد كما تصبح مادة خصبة للرواية

والقصص . وتتراكم هذه الرواسب وتتجمع في حالات كثيرة على إنها قصص شعبية ، ونستطيع إذا اتبعنا منهج النقد الداخلى مع مقارنة أن نتبين أوصافها ومواطنها الأولى مهما اتخذت من أسماء جديدة ، وأزياء حديثة من هنا تأتى الإشارة ما ذهب إليه الدكتور لويس عوض^(١) من عقدة المقارنة بين الأوريسية اليونانية وأسطورة أيزيس وأوزوريس وحورس المصرية ، وسيرة الزير سالم ، فهو يرى أنها جميعاً من ناحية الموضوع تعتمد على فكرة أساسية هي فكرة «الابن المنتقم لأبيه» فهو يرى أن «قصة الابن المنتقم» لأبيه قصة ، لها جذور ومقابلات في أساطير العالم القديم والوسيط والحديث ، وما بنى عليها من أعمال فنية . وفى حدود معارفنا التاريخية يعد أقدم نموذج لها فى تاريخ الانسانية المعروف أسطورة الطفل الإلهى «حوريس» الذى أنجبته إيزيس ربة مصر بالروح من أوزيريس آله الخصب الممزق وأخفته فى مكان قصى ليكون بمأمن من شر الآلهة ست قاتل أبيه ، ثم شب وترعرع حتى بلغ مبلغ الفتوة ونازل الآلهة الشرير وأنزل به الدمار وبذلك ثار لأبيه القتل ثم يشير إلى موضوع الأوريسية أيضاً ليثبت أن الموضوع واحد تقريباً وينتقل بعد ذلك إلى توضيح الشائخ القوية التى تربط بين الأساطير الأوربية قديمها ووسيطها . أقصد أسطورة أوريس - هاملت ، أو أسطورة الابن المنتقم لأبيه ، وبين أسطورة شهيرة من أساطيرنا العربية هى ملحمة الزير سالم ، كما اجتهد أيضاً فى أن يبين ما هنالك من وشائخ بين الأساطير الهندية والأوروبية والعربية وبين الأسطورة المصرية القديمة هى ينبوع الأصل الذى انبثقت منه كل هذه الأشكال المختلفة للأسطورة الأساسية فى مختلف العصور وفى مختلف البلاد ولا يعتمد الدكتور لويس عوض فى إثبات هذا التشابه أو الامتداد على الاتفاق فى الموضوع أو الفكرة الأساسية لهذه الأعمال فحسب ، بل تنبه إلى

(١) د لويس عوض - أسطورة أوريس والملاحم العربية - دار الكاتب العرب للطباعة والنشر ١٩٦٨ ص ٣ وما بعدها .

كثير من الأمور التي تستلزم النظر الدقيق فعلاً فاسم حورس ، والجرو هجرس ، يستثيران الانتباه كما أن طريقة الوصف والسرد ، وذكر الأماكن ، وسير الأحداث والنبؤات وكثير من التفاصيل الأخرى التي تتشابه إلى حد كبير ، إنما تؤكد الصلة بين هذه الأعمال الفنية ، كما تؤكد أكثر من ذلك أن الشعوب القديمة كانت على اتصال ببعضها بشكل أو بآخر ، ويستشهد على ذلك بأن موتيفة التسلل عن طريق اخفاء الفرسان في صناديق محملة على ظهور الخيل والجمال في سيرة الزير سالم ، تشبه ما فعله أوليس وأجاممنون بأسوار طروادة ، ويثبت هذا في رأيه - أى الرواة العرب - كانوا يعرفون الياذة هوميروس (١٠٠٠ - ٨٠٠ ق . م .) ، كما أن هناك أشياء أخرى كثيرة ينبغي أن تبحث فعلاً ، إذا إنها قد تغير كثيراً من النظريات الفنية والنقدية عندنا . ومهما يكن من أمر فإننا إذ كنا نقف في صف من يربطون بين الأساطير والحكايات الشعبية ويعتبرون الأخيرة أن هى إلا إمتداد للاولى وانها تمر بمراحل متعددة وتغير من أشكالها أكثر من مرة إلا أنه ينبغي أن نشير إلى أن هناك حكايات شعبية لم تتطور عن الأسطورة بالفعل وإنما حفزت إليها ظروف إجتماعية وثقافية خاصة بالمجتمع الذى نشأت فيه . ولا بد من أن نقرر أنها - باعتبارها نوعاً من أنواع المأثورات الشعبية الذى يتسم بالمرونة فى التطور ولا ينعزل عن المأثورات الفنية الفصيحة - قد يحدث فى بعض الأحيان أن تتحول إليها بعض النصوص الأدبية ، كما أن العكس أيضاً صحيح ، ذلك لأن الطبقات الإجتماعية مهما تناقضت ، إنما يتصل بعضها ببعض الآخر بأسباب كثيرة وبوسائل شتى .

ومهما يكن الأمر ، فلا شك إنه سواء كانت الحكايات الشعبية قد تفرعت عن الأساطير بعد أن فقدت الأساطير وظيفتها التى كانت لها فى

المجتمع الذى أنتجها وأصبحت كامنة فى المعتقدات الشعبية الثانوية تبدو أحياناً فى أغنية أو حدوته أو حرز . . وهو ما نيل إليه ، أو كانت الحكايات متينة الصلة بالأسطورة ، وهو ما لم يؤكد كثر من الدارسين فإن الأمر المؤكد إن تعريف الحكاية الشعبية أمر ليس بالسهل اليسير ، ذلك إن الآراء تتعدد وتدور فى أغلبها حول عموميات ، إن صدقت بالقياس إلى نوع من أنواع الحكايات ، فإنها قد لا تصدق بالقياس إلى بقيتها ، وهو ما يجعل مهمة الباحث على قدر كبير من الصعوبة فيذكر «ستيث تومسون» - وهو من أكبر العلماء الذين وقفوا جهودهم على دراسة الحكايات الشعبية ، وقدم فيها نتائج على درجة كبيرة من الأهمية - «إن تعبير الحكاية الشعبية كما يستعمل فى الإنجليزية ، تعبير شامل ، غير محدد ، ولا توجد حتى الآن محاولة لتعريف الحكاية الشعبية بدقة إذ أنها يمكن أن تطلق على أساطير التكوين عند المجتمعات البدائية ، وكذلك على القصص المحكم المتقن مثل قصص ألف ليلة وليلة . ولعل تعدد أشكال الحكايات الشعبية وتقاربها من بعضها البعض ، هو الذى أسهم فى عدم وجود تعريف دقيق لها فالحكايات الشعبية والخرافية ، وأساطير الآله ، وحكاية البطولة تتألف فى عمومها من نفس الموضوع .

ولقد قسم الدارسون الحكايات الشعبية إلى أنواع وميزوا كل نوع بخصائص معينة واسم معين ، ودرسوا كل نوع منها على حدة . وهى على سبيل المثال «حكايات الجان Fairy Tales ، وحكايات الحيوان Animal Tales ، وحكايات البطولة Legends وحواديت الحيوان الخرافية Fables التى تنبه الدارسون إلى أن الحدود بينها غير واضحة تماماً ، ومن ثم فقد اتجهوا إلى دراسات العناصر الأساسية أو الرئيسية للحدوته ، ورأوا أن ذلك أكثر دلالة على تصنيف الحكايات الشعبية من الأنواع السالفة الذكر ،

وعلى الرغم من أن هذا المنهج ذو أهمية كبيرة لدراسة الحكايات الشعبية إلا أنه يهمل جانباً هاماً من الجوانب التي لا بد من أن نضعها في اعتبارنا ألا وهي الصلة بين المأثورات وبين مجتمعتها ورواتها ، مما يفقدها الكثير من قيمتها ، ويجعلها مجرد أرقام ليس لها دلالة ، أو نصاً بلا روح . وربما كان هذا المنهج ذا فائدة كبيرة للدراسات المقارنة في الحكايات الشعبية إذ يستطيع الدارس المقارن أن يتبين الموضوعات الأساسية المشتركة بين حكايات الشعوب في سهولة ويسر . وعلى أية حال فإن تعدد المناهج ، إنما يدل في حقيقة الأمر على ثراء المادة ، وما تزخر به من قضايا هامة ، تتكامل المناهج المختلفة في دراستها والنظر إليها .

وإذا حاولنا أن نتعرف على أنواع الحكايات الشعبية كما استقرت لدى الدراسين الأوربيين فسوف نجد أن «كراب» يذهب إلى أن حكايات الجان إن هي إلا حكايات تنتقل شفاهاً ، ذات طول معين ، وتحكى دائماً في أسلوب نثرى ، وإنه يغلب عليها طابع الجذ ، وليس معنى ذلك إنها تماماً وتدور حول بطل - أو بطلة - ، يصور عادة على أنه فقير ضعيف في البداية ولكنه يصل إلى هدفه في النهاية بعد أن يجتاز سلسلة من المغامرات التي تشكل فيها الأحداث الخارقة جزءاً هاماً ، ليعيش سعيداً بعدها . وعلى ذلك فإن حكايات الجان تفصح عن أنها تتألف من عدد من المغامرات أو الموضوعات التي ترتبط معاً بشخصية بطل الحكاية باعتباره محور الأحداث التي تتوالى في سياق معين وتستمد هذه الموضوعات من مصادر متبانية ، تتسم بأنها متكررة ، كما أن بعضها يمكن أن يتصف بقدر من الواقعية ، في حين أن بعضها الآخر يمكن أن يكون بقايا متخلفة من الماضي تمثل بعض أشكال المعتقدات الأولى التي نشأت قبل تكوين الحكاية بفترة طويلة أو من تأثير الأوهام والأحلام .

إن أغلب حواديت عبارة عن موروثة تحمل معتقدات حقيقية ، ويرى «ستيت تومسون» «ان حكايات مثل «سندريلا» و «سنو وايت» و «كيوبيد وبسايكه» إنما تصور الصفات المميزة لهذا النوع . وهذه الحكايات عادة تحدث في أماكن خيالية ، بتوقع فيها أحداث خارقة ، كما أن شخصياتها غير مسماة ، ولكن يشار إليها دائماً على إنها الملك أو الملكة ، أو الوزير ، أو أصغر الأولاد أو البنات . وقد تستخدم في بعض الأحيان أسماء ذات مدلولات معينة مثل «حسن أو ست الحسن والجمال» أو قمر الزمان . . . إلخ ولكن لا يوجد في مثل هذه الحكايات أى تحديد للشخصية أكثر من مجرد ذكر مثل هذه الأسماء وتحفل حكايات الجان بالتعبيرات الشائعة التي يعرفها المجتمع ، كما تتسم بأن أحداثها متشابهة يمكن أن تخضع لنظام ثابت . والمتأمل في الدراسات التي درت حول هذا النوع من «الحواديت» يرى أنها قد ركزت إهتمامها حول عدة قضايا أولها قضية الأصول التي ترجع إليها هذه الحكايات أو الحواديت ، وثانيها قضية الأسلوب التي تستخدمه كل حكاية تبعاً للموطن أو الأقليم الذي نشأت فيه ، والمجتمع الذي تحكى في إطاره . وثالثها الدور الذي تلعبه هذه الحكايات بين الشعوب التي تحكيها . كما إهتمت الدراسات أيضاً بصفات أخرى تتصف بها حكايات الجان من مثل المعاني التي تنطوى عليها وعلاقاتها بالأنواع الأخرى ، وقد أكدت هذه الدراسات أن هذه القضايا متشابهة لدرجة كبيرة ، حتى إن أغلب الدارسين المحدثين قد كفوا عن محاولة العثور على إجابة شافية لها .

إن هذه الخصائص تنطبق على كثير من الحكايات الشعبية فالحكاية التي تقص إن ملكاً طلب من وزيره حكاية تزيل عنه الظماً ، واحتار الوزير فيما يفعله ليجيب الملك إلى طلبه ، حتى دلته ابنته على حكاية «سيف الملوك

وبديعة الزمان» تتمثل فيها مقومات هذا النوع من الحكايات ، فهي تحفل بالعجيب والخارق من الأفعال والأعمال والأماكن والشخص . فقد اختطف ابن أحد ملوك الجان «دولة خاتون» ابنة أحد ملوك الإنس وأقام لها قصرًا في وسط المياه ، حتى يهرب من النبوءة التي تنبأ ضاربو الرمل من أن قاتله يدعى سيف الملوك» ، وخبأ في هذا القصر روحه داخل صناديق بعد أن جعلها على هيئة عصفور ويشاء القدر أن تتحطم السفينة التي يستقلها «سيف الملوك» في البحر ، ليقتذف به الموج إلى هذا القصر ويعرف بحكاية الفتاة ، فيقتل العصفور . وتدل «دولة خاتون» «على» بديعة الجمال بنت الملك شهرمان ملك الجان «وتحتال عليها حتى تجعلها توافق على زواجها منه ، ولكن «الملك الأزرق» الذي قتل «سيف الملوك» ابنه لا ينس ثأره فيختطف الفتى من قصر أم الملك شهرمان ملك الجان . وتقوم الحرب بين شهرمان والملك الأزرق من أجل سيف الملوك ، ويتنصر شهرمان بالطبع ، ليعود بالفتى إلى ابنته ويتزوج سيف الملوك وبديعة الجمال .

وتجمع هذه الحكاية كثيراً من سمات الجن في حكايات الجان ، فالجن منه الخير ومنه الشرير ، منه ما يساعد البشر ، ويقيم معه علاقات صداقة أو تعاون ، وقد ينتهى الأمر بين الإنس والجنية أو الجن والإنسية بالزواج . ومنه الشرير الذى يختطف البشر ، ويوقع الضرر بهم ، انتقاماً منهم ، لإثم ارتكبه ، أو لعدم إجابة طلب طلب منهم . . وغير ذلك من الأسباب التى تحفل بها الحكايات . وقد صنف الدكتور عبد الحميد يونس علاقات هذه الكائنات بالناس كما يلي : -

١ - الجن يعين البشر .

- ٢ - الجن يلحق الأذى بالبشر .
- ٣ - الجن يخطف أحاداً من البشر لأغراض خاصة .
- ٤ - استبدال الجنى بواحد من البشر .
- ٥ - زيارة أفراد من البشر لأرضى الجان .
- ٦ - عشيقة من الجن لواحد من البشر .

وهناك شكل آخر من أشكال الحكاية الشعبية هو حكاية الحيوان الخرافية أو ذات المغزى ، وهى حكاية حيوان ذات مغزى أو بمعنى آخر هى حكاية قصيرة تظهر فيها الحيوانات كأشخاص تتكلم وتأتى أفعالاً كأفعال البشر ، على الرغم من احتفاظها بمظهرها الحيوانى ، والغرض منها توضيح قيمة أو موقف أخلاقى . ويقسمها الدارسون إلى قسمين :

الأول : القصة التى تصور معنى ، أو مضموناً أخلاقياً ، وهى فى العادة تبدو فى شكل مثل دارج ، وهذا النوع من الحكايات إنما يعد تطويراً لحكايات الحيوان animal tale - وهى القسم الثانى - الذى يعد أول مظاهر الحكاية الشعبية فى رأى تومسون . وهى فى مظهرها العام وفى مراحلها الأولى ، عبارة عن حكاية توضيحية تفسر بعض الظواهر الطبيعية الخاصة بالحيوان مثل أسوداد الغربان أو تميز الديك فى أفريقيا بألوانه الزاهية . ولعل هذا الشكل التفسيرى ، هو السبب الذى دفع الدارسين إلى الربط بين الحكايات والأساطير الخاصة بالحيوان ، فالأولى مدينة لهذه الأساطير بأكثر من صيغتها ، ومحتواها أو مضمونها كما يرون أن كثيراً من الصفات التى استقرت فى الأذهان ملتصقة بالحيوانات المختلفة إنما يرجع أصلاً إلى حكايات الحيوان وقد استغلت قصص الحيوان من جانب المثقفين والأدباء - أكثر من أى نوع من الحكايات الشعبية - لكى تحمل كثيراً من المبادئ والمضامين الأخلاقية التى رأوا أن يضمونها هذه الحكايات ، ويجعلوها تسير

على ألسنة الحيوانات ، لغرس درس أخلاقي ، وربما كان ذلك لضرورة فنية حتمت استخدام هذا الشكل من أشكال التعبير سعيًا وراء التأثير وضرب المثل ، أو بسبب ظروف اجتماعية معينة لم تكن تكفل للأديب الأمن أو الطمأنينة لكي يعبر بصراحة ومن ثم توارى خلف حكايات الحيوان حرصاً على نفسه وهكذا فإن الـ animal tale , fable يتفقان معاً من ناحية الشكل ولكن الفرق البسيط بينهما هو أن الأولى تنتهي دائماً بحكمة .

وقد يتبادر إلى الذهن أن حكاية الحيوان لا بد من أن يكون كل شخصها من الحيوان ولعل ذلك كان هو الشائع في فترة معينة ، من تاريخ تطور هذا النوع من الحكايات ، ولكن يمكن القول أن حكاية الحيوان هي الحكاية التي يقوم فيها الحيوان بالدور الرئيسي الذي يلخص التجربة ، ويشير إلى الحدث ففي حكاية «الصيد والثور يقابل الصيد ثوراً يرعى في حقل برسيم ، ويلاحظ الصيد أن المكان الذي يرعى فيه الثور «ناحت» لا يوجد به ما يكفيه من برسيم ، فيتطوع بأن يضع أمامه بعضاً منه بعد أن يسأله «أحسن وأطاول لك» (أى هل أجىء لك ببعض البرسيم لكي تأكل) فيرفض الثور قائلاً «لا أصل أنا لو شبعنا أنطح» ولكن الصيد ينفذ ما اعتزم ، ومن ثم يكافئه الثور بنبوءة تسفر عن حصول الصيد على زوجة من الجن يخرجها من البحر وبعد أن يعيش معها فترة من الزمن وتكون هي سبب سعادته وغناه ، يتنكر لها ويأخذها لكي يعيدها إلى حيث جاء بها أول مرة ، ولكنها تستعطفه كي يبقى عليها ، فيرفض في إصرار ، ومن ثم تقبل العودة من حيث جاءت ، ويمجرد اختفائها يفقد الصيد كل شيء ، ويعود مرة أخرى إلى الثور ليجده في نفس المكان ، ويسأله نفس سؤاله في أول الحلوة ، ويرد عليه الثور بلا لأنه لو كنت شبعنا كنت نطحت «ومن

الواضح ما في هذه الحدوته من مثل أخلاقي ، يشير إليه الحيوان في البداية ، ثم يلخصه في النهاية .

وهكذا فان التصور الشعبي يجعل للحيوان دوراً يرتبط برباط وثيق بأعمال الانسان فهما يشتركان ، ويتعاونان أحياناً في الوصول بالحدث إلى نهايته . وقد استغل الانسان معرفته بطبائع الحيوان ، فاستخدمها في الحكايات وفقاً لامكانياتها الحقيقية ، وطبائعها التي تشتهر بها ، بل لقد يصل الأمر في بعض الأحيان إلى جمع المتناقض منها معاً ، كالكلب والقط والفأر - الذين يتعاونون معاً ، رغم ما بينها من تناقض في الواقع . وما يلفت النظر أن المجتمع إنما يستخدم الحيوانات التي يعرفها عادة في مثل هذا النوع من الحكايات وليس من الضروري أن تكون هذه الحيوانات مستأنسة أو أليفة فيحدث أحياناً أن يستخدم المجتمع حيوانات مفترسة . كما أنه ليس من الضروري دائماً أن يكون الحيوان أذكى من الانسان أو أقدر منه ، اذ يحدث أن تثبت الحكاية للانسان من الصفات ما تجعله يتفوق على الحيوان ويخضعه لارادته . ومن السمات الهامة في مثل هذه الحكايات أن الانسان والحيوان يفهمان لغة بعضهما البعض وهي سمة مشتركة في هذه الحكايات في العالم أجمع كما أن الحيوان يظهر أحياناً مساوياً للانسان فلا طبقية هناك ، وإنما هما مشتركان معاً في السراء والضراء .

وبالإضافة إلى هذين النوعين من أنواع الحكاية الشعبية ، فان هناك نوعاً آخر أطلق عليه «تومسون» legends and traditions والحقيقة أنه من الصعب أن نجد مصطلحاً عربياً ، يوافق هذا المصطلح الإنجليزي ، فان الترجمة الحرفية هنا لا تغني ولعل هذا يدعو إلى النظر بحذر إلى انطباق المصطلحات الأوربية على الأنماط الخاصة بالحكاية عندما ، إذ لا يمكن

التفريق بين شكل وآخر بصور قاطعة فهي تختلف من مجتمع لآخر ، ومن إطار ثقافى لآخر . ولا شك أنه من الخطأ أن نطبق التعريفات الأوروبية التى بنيت أصلاً على الحكايات الشعبية الأوروبية ، على حكاياتنا الشعبية فان هذه المصطلحات لها مرادفات غامضة فى جميع أنحاء العالم ، ليس من السهل تحديدها والجدير بالذكر أن الراوى لا يهتم كثيراً بمثل هذه التفاصيل أو التقسيمات كما أنه لا يعترف بأى تصنيف قد يضعه الدارسون . وعلى أية حال فقد ذكر «تومسون» أن هناك محاولات للفصل بين traditions . legends ولكن الخلط بينهما فى اللغة الإنجليزية كثير جداً ، ولا يوجد أساس حقيقى يمكن أن يفرق بين النوعين ، وعلى ذلك فان الدارسين الإنجليز يلجأون إلى المزج بين الاثنين ، على أن هناك اتفاقاً بينهم لتصنيف بعض أشكال الحكاية الشعبية تحت هذا المصطلح وهى :-

- ١ - الحكايات التفسيرية التى تبحث فى الخليفة وأصول الأشياء .
- ٢ - حكايات الكائنات الخارقة كالجنيات والأقزام والأشباح .
- ٣ - حكايات عن شخصيات تاريخية ، أو ما قبل التاريخ مثل حكاية الليدى جوديفا .

وذهبوا إلى أن هذه الأنواع تحكى دائماً على إنها حقيقة أو واقعية ، ومن ثم يصدقها الناس .

ولعله من الصعوبة بمكان كبير أن تمثل لهذا النمط من الحكايات ، فان ما بين أيدينا من مادة ، قد يقصر عن ذلك من ناحية كما أنه يمكن الافتراض بأن بعضها مما يدخل تحت النوع من ناحية أخرى ، فقد سجلت بعض نصوص ترجع أصلاً إلى ما اصطلح الدارسون على تسميته بالسيرة الشعبية . كالسيرة الهلالية ، وسيرة الظاهر بيبرس وسيرة سيف بن ذى

يزن ، وسيرة الزير سالم ، وهى أشكال من التعبير الشعبى ذات صفات محددة ، جعلت الدارسون يفردونها عن غيرها من ألوان القصص الشعبى .

ولكن الملاحظ الآن أنه فى بعض الأحيان لا يحكى هذا النوع باعتباره سيرة شعبية وإنما يحكى على أنه حوادث فحسب ، ينتخب فيها الراوى أجزاء يرى أنها تناسب الجماعة التى يحكى لها .

وتحكى هذه الأجزاء عادة عن الشخصيات التاريخية التى يعرفها المجتمع الشعبى وتحفل بها هذه السير ، مثل شخصيات أبى زيد الهلالي ، ودياب بن غانم وحسان اليمان وكليب ، وأخيه المهلهل - الزير سالم - أبناء ربعة . . . وغيرهم وعلى ذلك فإن الشكل الثالث من النوع السابق ينطبق عليها وهو الخاص بالحكايات عن الشخصيات التاريخية ومن ثم يمكن أن تدخل تحت المصطلح العام السالف الذكر . وربما كان تعدل الوظيفة التى كانت تقوم بها هذه الحكايات - التى كانت سيراً أو أجزاء من سير أصلاً - مؤيداً لما نذهب إليه فقد كانت السيرة شكلاً معروفاً للمجتمعات الشعبية فى مصر ، ترتبط بمراسيم معينة أولها القاص المحترف الذى يحفظ السيرة ويستطيع أداءها كاملة وثانيها المجتمع الذى كان يشغف بهذا النوع من أنواع القصص الشعبى الذى يرضى نوازع معينة فى نفسه ، وثالثها النص ذاته الذى يستغرق أياماً وشهوراً بل قد تمتد حكايته سنة كاملة ، فيما اشتهر عن السيرة الهلالية مثلاً . ولقد كان الناس يفعلون مع الراوى ويصدقون ما يحكىه لهم ، ويتعصبون أحياناً لمواقف بعض الأبطال ، وقد ينحاز بعضهم لهذا الفريق أو ذاك . ويحكى فى هذا الصدد أن رجلاً ذهب إلى السوق ذات يوم لبيع ثوراً له ، وبعد أن باع الثور ، ذهب إلى أحد المقاهى المتنقلة التى تحفل بها الأسواق دائماً ليستريح قليلاً وهناك سمع الراوى

يحكى جزءاً من السهرة الهلالية وكان الحدث الرئيسى فى هذا الجزء هو سجن دياب غانم ولما كان الرجل يعتقد أنه زغبي ، وأن يرتبط بدياب بن غانم بصلة القربى فقد غضب غضباً شديداً لحبس دياب فقام الراوى ودفع إليه بما معه من نقود - ثمن الثور - وطلب منه أن يطلق سراح دياب فامثل الراوى لرغبة الرجل واسترسل فى السرد حتى أطلق دياباً من حبسه .

وعاد الرجل متهلل الأسارير إلى زوجته ، فلما سألته عن ثمن الثور حكى لها ما حدث ، وما كان من أمر دياب ، وما فعله مع الراوى ، فزغردت المرأة فرحاً ، وقالت لزوجها إنه قد عمل عملاً طيباً ، وإنها كانت سوف تغضب منه جداً ، لو إنه كان قد ترك دياب فى سجنه وعاد دون أن يطلق سراحه .

حكيت هذه الحادثة باعتبارها نادرة تدل على الغفلة والسذاجة والحقيقة إن هذه الحادثة إذا جردت من الجانب الفكاهى الذى حكاها الرجل من أجله ، توضح شيئاً هاماً ، وهو مدى اعتزاز الإنسان فى البيئة الشعبية بالعصبية التى ينتمى إليها ، كما توضح أيضاً مدى تمثله لأصله ، بالإضافة إلى الوظيفة الأساسية التى كانت تقوم بها هذه الحكايات والسير عن تصعيد لوجدان الفرد والجماعة إلى نموذج البطل فالبطل فى السيرة نموذج للمجتمع الذى يحتفل به وما يأتى به من خوارق إنما هى صورة مكبرة مبالغ فيها من القدرات العادية لأوساط الناس . كما إنه يتسم بالسمات القومية للمجتمع من حيث الطابع والسلوك . وهو بذلك يختلف إلى حد ما عن بطل الحكاية الشعبية الذى لا يعد نموذجاً للمجتمع بمعناه الخاص ، بل يتسم بأنه نموذج انسانى عام ، لا تحدده قومية الفارس أو بطل السيرة أو الملحمة ، كما لا تحدده قبيلة أو وطنية ، بل تحدده المثل الإنسانية المشتركة بين مختلف الشعوب . ومن هنا كان التشابه فى الحكايات الشعبية فى العالم

أجمع ومن هنا أيضاً كانت مرونة الحكايات في التنقل من بيئة إلى بيئة ومن مجتمع إلى مجتمع ذلك إن الحكاية الشعبية لا تصدر كالسيرة عن الوجدان الجمعي الفعال ، وإنما تصدر عن قطاعات وطبقات من المجتمع .

ولعل هذا هو ما لفت أنظار الباحثين إلى أهم سمتين راوا إن الحكايات الشعبية تتسم بها على اختلافها وهما : -

أولاً : العالمية ، فكل الشعوب لها حكاياتها الشعبية ، ويعد الشكل الأصلي لهذه الحكايات عالمياً ، على الرغم من وجود اختلاف في حجم الحكاية وشكلها في بعض المجتمعات .

ثانياً : إنها ماثورة تنتقل من شخص إلى آخر ، كما أنها تقليدية من ناحية شكلها ، وليست هناك أية أهمية خاصة ترتبط بأصالتها ، ذلك إنها تحكى وتكرر حكايتها كما يتذكرها حاكياها ، الذي قد يضيف أولاً يضيف - إليها بعض التغيرات .

وإذا كانت هاتان السمتان إنما تجمعان خصائص الحكاية الشعبية على الصعيد العالمي ، وتهدفان في المقام الأول إلى وضع الدارسين للحكايات الشعبية المقارنة عند أول الطريق نحو دراستها فإن الأمر ولا شك يحتاج إلى بعض التفصيل في شرح السمات الخاصة التي تتبع أساساً من النصوص نفسها التي نجمعها من البيئة وهي تلخص في ثلاث سمات رئيسية هي : -

أولاً : إن الحكاية الشعبية لا تعتمد على التدوين فالصفة التي تحدد كون أى حكاية شعبية هي انتقالها عبر الأجيال ضمن التقاليد المتوارثة عن طريق الرواية الشفهية وأن تستمر روايتها وترديدها ، ولكن يجب التنبيه إلى

أنه لا يوجد خط واضح يفصل بين كل من التراث المبدون والمروى من الحكايات وخاصة في العصر الحديث . وهي حديث مباشر متصل من قاص إلى مجموعة من المستمعين ، دواماً حازر بينهما ويتسم هذا الحديث المباشر بالخطابية وهو يختلف من بيئة إلى بيئة .

ثانياً : إن الحكاية تقوم على تقاليد مقررة طبقاً لنماذج معينة في الاستهلال - من مثل وحدوا الله . . ، وصلوا ع النبي . . طب كمان زيدوا النبي صلاة . . ، وكان يا ما كان يا سعد يا إكرام . . ما يحل الكلام إلا بذكر النبي عليه الصلاة والسلام . . . الخ . . وفي السرد - من مثل كان فيه واحد ملك ولا ملك إلا الله . . . ، ويعدين الملك قال للوزير دبرني . . ياوزير . . قال له التدابير لله يا ملك . . . وفضل ماشى ماشى . . بلد تشيله وبلد تحطه . . الخ . . من عبارات مألوفة تقال في المواقف المتشابهة . ولقد حفل أسلوب السرد بالكثير من الإشارات التي تعين على الحفظ ، ذلك لأن القاص يعتمد على ذاكرته في المقام الأول ، ومن ثم فقد احتفل بالفواصل بين الجمل ، والسجع والإيجاز في العبارة ، كما استخدم الحكمة والمثل الشعبي المعروف للمجتمع ، وربما حفظ قدراً من الشعر يعينه على الاستشهاد وفي التوقف - فإن حساسية الراوى الذي يشد انتباه المستمعين إليه ، ويربطهم جميعاً بخيط يمسك به معه ، تجعله يختار الوقفات التي يحس أنها تستثير الفضول وتحفز على طلب الاستمرار من المستمعين ، حتى يصلوا إلى نهاية الحدث . ولقد كان الرواة المحترفون بارعين غاية البراعة في اختيار الجزء الذي يقفون عنده في القصيدة لم يربطون بقية الحديث إلى يوم آخر ، أو ليلة أخرى حتى يرضوا أقبال الناس عليهم ، وتغية في معرفة ما حدث بعد ذلك . وقد اختلف الدارسون في عبارة "يا سعد يا إكرام" وهل هي أمثلة حقيقية ، أو

هى نوع من الدعاء للمستمعين بالسعد والإكرام، أو ربما كانت هى عبارة «بمساعدة يا إكرام» التى كان الرواة المحترفون يوجهون بها الحديث إلى مستمعهم ، ثم حرفت بعد ذلك على ألسنة غيرهم من الرواة كما أن الختام أيضاً كان له تقاليد التى لا يبعد عنها فهى فى الأجزاء التى سجلها الباحث من الهلالية عبارة «ونصل ع النبى» وهى فى الجواديت تتبع أحياناً طرازاً مألوفاً من النهايات من مثل «توته توته فرغت الحدوته حلوه والا ملتوته ، وتوته توته خلصت الحدوته ... ، وكنت هناك ، ولولا إن طاقنى مخرومة كنت جبت لكم شوية مخروطة ... وعاشوا فى التبات والنبات وخلفوا صبيان وبنات حتى أتاهم هادم اللذات ومفرق الجماعات وسبحان الحى الذى لا يموت أو يخضع الأمر للراوى نفسه الذى قد ينهى الحدوته بعبارة مثل «وسلامتك على كده» ، أو «ويس على كده» ، ولكن الإسلوب الغالب هو خضوع الخاتمة لنفس التقاليد التى تحكم بقية الحدوته . وعلى ذلك فتحليل الحكايات الشعبية التى بين يدي الباحث يوضح كثرة عمليات التكرار والتعبيرات المحفوظة ، إلى ترجع إلى الم محفوظ من الموروثات المعروفة ، فأحياناً تعاد رواية أجزاء طويلة من الحكاية دون تغيير كلمة واحدة ، وتعاد نفس الأحداث ثلاث مرات مثلاً - لكى تؤدى فى النهاية إلى نجاح أصغر الأولاد أو البنات ، أحياناً أخرى :

ويوجد فى الحكايات ما يشبه «اللازمة فى الأغنية» وهى أجزاء تقليدية لا تعنى شيئاً على الإطلاق ، ولكنها تزين الحكاية فى أماكن متنقلة يتوقعها المستمعون ، ولا تعتبر هذه الوسائل التى تستخدمها الحكاية ذات قيمة عظمى للذاكرة فحسب ، بل إنها قد أصبحت أجزاء أساسية فى أسلوب الحكاية نفسها ، وطريقة حكايتها .

ويرجع الباحث إن المحافظة على هذه الأساليب التي استقرت في وجدان الناس قد أسهم في إعطاء الحكايات الشعبية شكلاً مميزاً ، ذا طابع معين ، جعل المستمعين أكثر تعاطفاً مع الحكايات ، فهم يستطيعون تخمين المواقف والأحداث قبل أن يذكرها القاص ، وفي هذا ما فيه من متعة تجعل الفرد يحس بأنه يعرف ما سوف تنتهي إليه الحدوته ، وما سوف تسفر عنه أحداثها ، كما يحس بتميزة على غيره النابع من معرفته ، ومن شعوره بقدرته على حكاية مثل الذي يسمعه وتقوم العبارات الأولى التي يستهل بها الراوى حكايته وهي التي تدعولتوحيد الله ، والصلاة على النبي . . . الخ بوظيفة هامة يلاحظها الدارس الميداني ، فالعادة أن تحكى الحدوته لمستمعين في مكان معين ، يجلسون فيه يتحادثون في مختلف شئونهم ولا يربطهم معاً إلا المكان فحسب ، ولكن عندما يقال إحدى هذه العبارات فإنهم جميعاً يؤلفون وجداناً جسمى واحداً ولذلك فالمألوف أن يسمع الإنسان عبارات الرد على الدعوة السالفة الذكر من كل الموجودين : «لا اله الا الله . . . عليه الصلاة والسلام . . . عليه أفضل الصلاة والسلام . . . وهكذا» . . . ومن هنا فإنهم يصبحون جميعاً مهيئين لسماع الحكاية ، دون أن يفرق بينهم حديث خاص ، أو جانبى يدور هنا أو هناك بين هؤلاء أو أولئك . ومن هنا فالحكاية الشعبية إجتماعية في ادائها بالضرورة ، كما إنها يمكن أن توصف بأنها جماعية في تأليفها إلى حد ما .

ثالثاً : أما السمة الثالثة في الحقيقة ، فقد اثمرتها العقلية الشعبية التي لا تفرق كثيراً بين الواقع والخيال ، ولا تميز الحدود الفاصلة بينهما ، كما إنها لا تميز بين الطاقة وحدودها ومن ثم فقد حفلت بالعجيب والخارق من الأحداث والمواقف والشخصيات وتزعت إلى المبالغة والتهويل ، فالتأمل

في الحكايات الشعبية يجد أن الكثير منها مليء بما يجاوز المؤلف ، ويخرج عن نطاق قدرة الإنسان العادي .

رابعاً : الانتخاب وهو سمة عامة تتسم بها الماثورات الشعبية كلها ذلك إنه ليس كل شعور أو رغبة من المحتم أن يلقي استجابة شرطية للتعبير عنه مباشرة ، فالأمر أعقد من ذلك بكثير . . إن المجتمع إنما يخضع مشاعر أفرادهم وآمالهم لسلسلة طويلة من الاختبارات ، حتى تختمر الفكرة أو تنضج الصورة ، ومن ثم يصبح الجو مهيئاً للتعبير عنها ، وعلى ذلك فهو ينتخب أكثرها توافقاً معه ، وتعبيراً عنه ، فكم من الأحداث يمر على المجتمع ، وكم من الأفراد يعيشون بين جنباته ولكن الذي يستطيع أن يجد لنفسه - سواء كان حدثاً ، أو إنساناً - مكاناً في نفس المجتمع فإنه يستقر في أعماقه ، ثم يخرج مرة أخرى في هذا الشكل الذي يصطلح الدارسون على تسميته أو حكاية أو مثلاً أو أغنية أو غير ذلك .

ويتصل بالحديث عن سمات الحكاية الشعبية وأهم خصائصها ، الحديث عن وظائفها ، فالذي لاشك فيه إنها تستمد الكثير من جاذبيتها واستمرارها من الوظائف التي تؤديها . إنها أولاً قبل كل شيء لون من ألوان الإبداع الشعبي ، تصدر عن نموذج أو مثال ترتضيه الجماعة ، وترى أن تصعد الأفراد جميعاً إليه ، وعلى ذلك فهي تشبه العرف الاجتماعي في التمكين لسلامة المجتمع الصغير والكبير على السواء .

ومن هنا فإن عملية انتخاب الأحداث والأبطال ، لا بد من أن تخضع للدقة الشديدة من جانب المجتمع ، فما دام يريد أن يصوغ سلوك أفراد ، وفق أمثلة السلوك التي يتبناها ويحذها من خلال الحكاية ، فإن الأمر لا يجب أن يترك للصدفة ، أو لشطحات الأفراد ونزعاتهم الفردية .

وهي تقوم بوظيفة أخرى هامة ، وثيقة الصلة بما سبق الحديث عنه من نماذج السلوك وغيرها ، فهي وسيلة أساسية في تربية الصغار في المجتمع ، إلى جانب وظيفتها الأخلاقية العامة . ولا تزال هذه الوظيفة إلى الآن في جميع الشعوب فالتربويون يستشيرون الحكايات الشعبية لكي يؤكد ما يريدون غرسه من نماذج الخلق وضبط العلاقات ، والتمكين للفضائل بين الصغار . فالحكاية التي تقص عن شاب مدلل عاطل طلب منه أبوه أن يعمل ، وإلا طرده من البيت تعطي مثلاً أخلاقياً ، مؤثراً دون ريب وتتلخص الحكاية أن زوجين لم يرزقا إلا بولد واحد ، ودليل الوالدان ابنهما ، على عادة ذوى الولد الواحد ، حتى فسد أو كاد ، فهو عاطل ، لا يعمل ، يرهق أباه بما يطلبه منه ، حتى ضج منه أبوه ذات يوم فهدده بأنه إذا لم يجد لنفسه عملاً فإنه لن يقبله في بيته بعد ذلك ، واجتار الشاب الذي لم يتعود على العمل ، ماذا يفعل ، وكيف يتصرف في الموقف ، ولكن أمه انتشلته من حيرته بأن كانت تعطيه كل يوم مبلغاً من المال على أن يعطيه لأبيه اثباتاً لأنه يعمل ويكد ويخرج الشاب كل يوم كمادة من يعملون ، يتسكع هنا وهناك ، ثم يعود بعدها ليعطي أباه ما أخذه من أمه ، وما كان من الأب إلا أن أخذ منه النقود ورمها من الشباك ولم يحرك الفتى ساكناً وهكذا كل يوم ، حتى ماتت أمه ، ومن ثم واجه موقفاً خرجاً . كيف يأتي لأبيه بالنقود وهذا تفكيره إلى أنه لابد له من أن يبحث عن عمل ، ويوفق فعلاً في الحصول على عمل ، ويتناول عليه أجراً كمادته دائماً ويأخذ النقود ليعطيها لأبيه ، وكمادة الأب أيضاً يقذفها من الشباك ، ولكن يختلف تصرف الابن هذه المرة عما سبق ، فتدخل عن سبيلته أمام تصرف الأب ، فيحاول أن يمنع من قذف النقود ، وهنا يقول له الأب . الآن أعرف أنك تعمل .

إن هذه الحكاية رغم ما قد يتضح فيها من تأثير ثقافة خاصة ألفت بين المواقف بشكل معين إلا أنها صادقة في رسم المغزى الأخلاقي ، وهو محصلتها النهائية فقد كان الأب يضع ابنه أمام اختبار كل يوم ، وكان الابن يفضح نفسه ذلك أن الأب - كان يريد أن يعرف ، هل يعمل ابنه أم لا ؟ ولقد تأكد أنه لا يعمل رغم أنه يأتي له بالنقود كل يوم ، ولكنها ليست نقوده ، لم يكده من أجلها ولم يتعب في الحصول عليها ومن ثم لم يكن حريصاً عليها ولذلك لم يكن يبالي عندما يرمى بها أبوه أمامه ، ولكنه عندما عمل وكده لم يستطيع أن يرى نتيجة كده وعمله تضيع مع الرياح ولذلك حاول منع أبيه . وهنا يدرك الرجل أن ابنه يعمل ، والمضمون الأخلاقي لاشك واضح في هذه الحادثة ، وهي إحدى الحكايات التي تصلح تماماً للأغراض التربوية فهي تقوم بهذه الوظيفة فعلاً في مجتمعها الذي يحكيها ، ويحتفل بها .

وأهم الوظائف التي تنهض بها الحكاية الشعبية هي الوظيفة الترفيهية إذ تزوي الحكاية بعد الفراغ من العمل في معظم الأحيان فهي تتصل دائماً بتوجيه الفراغ ، ومن هنا تحولت إلى وظيفة نفسية ترفيهية تفرغ شحنة الشعور المكبوت عند الأفراد على اختلاف أعمارهم وطبقاتهم وبيئاتهم . فالتخلص من الملل شعور لم يقتصر على ثقافة دون غيرها ومن ثم فالحكاية الشعبية تقوم بدفع هذا الملل ، وتخلص الإنسان منه ، وتسلية عنه وليس هناك ما يثلل وفقاً للدراسة الزواة على أن الإنسان لا يستطيع خلق أشخاص ومناظر وأحداث وإسقاطها جميعاً على خلفية طبيعية ، يتعلق بمخلوقات خارقة ، من أجل إنشاء حكاية يقطع بها الوقت . وعلى ذلك فهي تتحدث دائماً عن القدرة الخارقة تنقياً عن الكبت أمام حدود الزمان أو المكان أو السلطان ، أو الحياة بصفة عامة ، وتقوم الحكايات الشعبية بجميعها الآن

بهذه الوظيفة إلى جانب وظائفها الأخرى . فإن حكاية مثل حكاية «الغراب والغرابة» التي تذهب إلى أن غراباً طلب من زوجته ألا تأكل من العشب ، فلم تطاوعه ، وعلى ذلك فقد ذهب للذئب ليرجوه أن يأكلها ويرفض الذئب ، فيذهب إلى النجار ليقتل الذئب ، ويرفض النجار أيضاً ، فيطلب من النار والماء ، والجاموسة ، والحبل والفأر أن يعاقب كل منهم السابق عليه لأنه رفض إجابته إلى طلبه ويرفضون جميعاً ومن ثم يذهب إلى القطة فيرجوها أن تأكل الفأر ، فتقبل عندما يراها الفأر - يجرى لكى يقرض الحبل ، وعندما يرى الحبل الفأر يجرى ليختق الجاموسة ... هكذا حتى تعود الحكاية مرة أخرى إلى الغرابة التي ما أن ترى الذئب حتى تطيع زوجها وتنتهى الحدوته تعتمد أساساً على ما تقدمه من تسلية وما تضيفه على المستمعين من مرح . ويمكن أن يسمع الباحث مثل هذه الحكاية بالحكاية المتسلسلة التي تعتمد على موقف واحد متكرر فحسب وتختلف في تكوينها عن نمط الحكاية الشائع في المجتمع .

وهكذا يتضح أن الحكايات لها وظائفها العملية التي ترتبط بحياة الفرد والمجتمع على السواء ، ولعل تعدد هذه الوظائف هو الذى أدى إلى ظهور هذا العدد الضخم من النظريات الخاصة بأصول ومعنى الأساطير والحكايات الشعبية فقد ذهب «تايلور» و«يونسج» إلى أن موضوعات الحكايات إنما تصدر عن تصورات دينية ورأى «سانت بيغ» أنها بقايا طقوس قديمة أما فرويد ومدرسته فقد فسرها باعتبارها رموزاً لظواهر جنسية وقد حاول «يونسج» ومدرسته بعد ذلك أن يضيف إلى التفسير النفسى جسداً . حيث أشار إلى أهمية ما يمكن أن تسميه بالوجدان الجمعى للمجتمع فى خلق الحكاية . وتبنت المدرسة الفنلندية وعلى رأسها كارل كرون Karle Krron وأننى آرنى Antti Aarne منهجاً آخر يتجه نحو

دراسة نصوص الحكاية الواحدة وانتشارها ، ورأوا أنه يمكن من خلال تتبعها ، أن يتحدد أصل الحكاية جغرافياً وتاريخياً إلى حد ما . وقد وقفت عدة صعوبات منهجية في طريق أصحاب هذه المدرسة منها اللغة ، ومن ثم فقد أضاف «سنت تومسون» إلى هذا المنهج ونقح فيه وقد سبقت الإشارة إلى جهوده وجاء فون سيدوف ليرى أوجه النقص في هذا المنهج ، وفقاً لنظرة الإجتماعية ، فانتقد تصنيف «آرن وتومسون» للطرز وأشار إلى أن الحكاية لا تدرس إلا مرتبطة ببيئتها الحية ، والحقيقة أن فون سيدوف قد نبه إلى كثير من المشكلات الخاصة بالدراسة من مثل أهمية تسجيل النصوص المتشابهة والإهتمام بالراوي ، وتبع هجرة النصوص . . الخ ولم تكن هذه المناهج أو الإتجاهات هي التي سيطرت على دراسة الحكاية الشعبية فحسب ، بل أن هناك العديد منها ، «فاندريه يولس» وأتباعه مثل «ماكس لوق» قد بحثوا الحكاية الشعبية ومن وجهة نظر التاريخ الأدبي ، فهي عمل فني له شكله المحدد الذي يجب الإنتباه إليه ، ومن هنا فقد تنبه أصحاب هذا الإتجاه أكثر من غيرهم إلى خصائص الأسلوب في الحكايات ووجد الرواة الذين لا تقوم الحكايات الشعبية إلا بهم ، من يهتم بهم ويفسح لهم مجالاً كبيراً في دراساته . فالمدرسة الروسية تهتم بالرواة اهتماماً يكاد يغطي على اهتمامهم بالنص نفسه ، ذلك أن الشخصية الخلاقة التي تروى الحكاية ، وتحفظها وتردها ، يجب أن تحتل مكان الصدارة عند بحث الأنماط الفولكلورية المختلفة . كما أن «البرت فسيلسكي» قد لاحظ أن الأفراد وحدهم لا الجماهير - هم القادرون على تعديل شكل الأعمال الأدبية الفولكلورية تعديلاً خلاقاً مبدعاً . ورأى فريد ريش فون ديرلاين ، أن بعض الحكايات الشعبية قد أتت من الأحلام ومن ثم فهي تستخدم لغة الحياة كما يراها الفرد الذي يحلم .

ويود الباحث أن يشير إلى المراحل التي مر بها تجميع الحكايات الشعبية ثم دراستها لأن ذلك إنما يوضح الأسس المختلفة ، وتطور الدراسة ، بالنسبة لهذا النوع من أنواع المأثورات الشعبية ، كما يسهم في الرد على كثير مما يمكن أن يثار حول الحكايات الشعبية من قضايا أو نقاش .

إن المرحلة الأولى كانت من نصيب علماء الأجناس الذين قاموا بجميع عدد كبير من الحكايات الشعبية التي تتناقلها الشعوب البدائية ، أو غير متحضرة في المفهوم الحديث وهي الشعوب التي اختصوها باهتمامهم آنذاك ولم يحدث أن تعرضت هذه الحكايات للتحليل العلمي المقارن على أساس أى من المناهج المعروفة إلا في حالات نادرة .

أما المرحلة الثانية فقد اعتمدت على المدونات التي عرفت عن الحضارات القديمة كالحضارة المصرية القديمة وحضارة بين النهرين وغيرهما ، فقد انتقلت مأثورات هذه الحضارات عن طريق الوثائق المدونة ، التي يمكن أن يجد فيها الدارسون في بعض الأحيان كثيراً من الحكايات التي تخضع لتعريفاتهم . وقد لاحظ الدارسون أن هذه الحكايات تتمتع بخصائص فنية على درجة كبيرة من الرقى مثل حكايات الأخوين المصرية مثلاً التي ترجع إلى القرن الثالث عشر قبل الميلاد ، والباتشتانرا الهندية ، ومجموعة حكايات ألف ليلة وليلة كما لاحظوا أيضاً أن كثير من هذه الحكايات محفور في بعض الآثار الأدبية التي نسبت إلى مؤلفين مثل هوميروس وغيره .

وكانت المرحلة الثالثة هي التي اتجهت إلى تجميع الروايات الشهية لأوروبا والشرق الأدنى خلال القرنين الماضيين . على الرغم من أن «سترابارولا» (ق ١٦) قد ضمن بعضاً من هذه القصص في مجموعته ،

ولكنه أعاد صياغتها من جديد ، حتى أنها أصبحت غير ذات قيمة للدراسات المقارنة ، إلا بالنسبة لعقدة الحكاية فحسب . ويمكن أن تنطبق هذه الملاحظة على كل المجموعات التي جمعت خلال القرن التاسع عشر أيضاً ، ولكننا إذا ما جعلنا البداية هي مجموعة الأخوين جريم ذات الشهرة العالمية (١٨١٢) فيمكننا أن نلاحظ بدايات تسجيل قريب من الدقة للحكايات الشعبية . ولقد وصل الأمر في بعض البلدان التي اهتمت كثيراً بمأثوراتها الشعبية كإيرلندا مثلاً ، إلى أن أصبح أرشيف دبلن يحتوى على أكثر من مليون صفحة من مخطوطات الحكايات الشعبية .

إن هذه المراحل التي ذكرها الباحث إنما تكمل الحديث عن مناهج دراسته الحكاية الشعبية ، وتلقى الضوء على الخطوات التي قطعتها الدراسات في هذا المجال في طريقها إلى الاستقرار ، إذ أن كل منهج من المناهج التي تتبناها المدارس الفولكلورية إنما تختص بزاوية رصد معينة تحكم أسلوب الدراسة وتقود التحليل والمقارنة وهي في سبيلها إلى أن تفيد من بعضها البعض لتتكامل الدراسة ، وتلقى النتائج أكبر سند لها من الواقع

الحكاية الأولى

- قبل ماتعمل عمل إدري عقبة

ها أقول لك أثر مثل كده :

كان واحد ملك وفايت . . مرة هوه والوزير . . وبعدين لقوا واحد قاعد فى دكان . . قام قال له يا راجل بتبيع إيه . . قال له بابيع كلام . . قال له ما عندكش بضاعة غير الكلام قال له طيب أدينا كلمة . . قال له قبل ما تعمل عمل إدري عقبة . . قال له طيب . . قال له هيه دى كلها أم ميت جنيه . . قال له زى بعضه . . عطا له الميت جنيه . . يالا وخدها ومشى أول ما روح الملك . . كتبها على وش البوابة . . (قبل ماتعمل عمل إدري عقبة) . كتبها ع الفوط (قبل ما تعمل عمل إدري عقبة) . . الفوط اللى هيه موجودة فى البيت . . وبعدين الملك بعيد عنك آتاه طاعون . . واحتارت فيه جميع الطبيا . . ما حدش عرف يخففه . . وبعدين قالوا اللى ما فيش حكيم ياولاد . . قالوا ما فيش إلا واحد مزين أهوده . . الأمواس بتاعته زى الطور . . قال هاتوه بركة العجز . . (العكس يمكن !!) جابوا المزين . . واشتغل ع الجرح . . الجرح طاب وها يشقوه بقى . . قام الوزير دق ريشه ذهب وسقاها سم وقال له خد يامزين شق للمك بالريشة الذهب دى . . بس وقال هاتوا فوطه . . نعمل بها الأدا . . جابوا الفوطه . . قرا مكتوب ع الفوطه (قبل ما تعمل عمل إدري عقبة) . . قال لا . . دى الموس بتاعى عارف اللى فى قلبه . . لكن الريشة دى ما اعرفش فيها إيه . . وبعدين بقى مسح الأدا وشق له بالموس بتاعه الملك نقد لكن مش قادر يتكلم . . قال لك دا المزين مستخسر فيه الريشة الذهب . . لكن

متر قادر يتكلم . . هناك اجرح ضاب وخف وبقى كويس وعليه كلام . .
قال هاتوا المزين يا اولاد لاه . . عاوزين نشنقه . . ! . . دى . . جزائى
ياملك الى خففتك . . قال له انت استخسرت فيه الريشة الذهب وشقيت
لى بالموس بتاعك . . غار له طيب الموس بتاعى أنا لما كت ها اشق لك
بالريشة الذهب برضه وجات القوطة قدامى . . قوم لقيت مكتوب عليها
قبل ما تعمل عمل إدري عقبه . . قلت الموس بتاعى عارف الى فيه . .
لكن الريشة دى ما اعرفش الى فيها آه . . قال له مضبوط كلامك . .
جيبوا الريشة . . ضربوها فى قط . . مات . . ضربوها فى كلب مات . .
راح ضاربها فى الوزير مات . . قال بقى أنت مزين تكون وزير مطرحة . .
ونصل على النبى . . .

الحكاية الثانية

الصيد والتور

مرة واحد صياد ماشى يصطاد ع البحر . . فوجد لا مؤاخذه عجل
ناحت طور يعنى . . فقال أطاول لك يا طور . . قال لا أنا كده
كويس . . . لو شبت ها انطح قال له لا أنا ها أطاول لك وبعدين أن
شبت أنطح أو انت حر فراح مطاول له ^(١) . . الطور نطق وقال له أول
رميه ترميها إذا طلع (فلق) إذا طلع أى حاجة هاته وتعالى على عندى . .
فراح أول رمية طلعت ولا مؤاخذه فلق (لوح خشب) . . فقال أنا ها
أرجع تانى والا ها ارمى فراح واخذ الفلق ورجع . . ها يعمل إيه . . طلع
بعد كده على الطور . . قال له لقيت فلق قال له أحمد ربنا وروح . . خذ
الفلق ومنشى . . قعد قدام العشه الى هوه بيسكن فيها . . فقعد وحط
الفلق وراح يحيب واحد نجار عشان يفلق له الفلق يبقى يدنى بيه بالليل أو

(١) وضع له الطعام

أى درجة تكون طرواه ويتعد كده .. راح يجيب له شاي وسكر وسجاير
 ويعدن النجار قعد لسه بيدب في الفلق ع الأول فوجد الفلق لا مؤاخذه
 اتفتح لوخديه .. فوجد جواه واحده حرمة .. يعنى ست .. فقال لها أنتى
 ليه والا للصيد .. قالت له لا للصيد .. سابها ومشى .. جه الصيد بعد
 كده لقي الولية قاعده قال لها أمال فين النجار .. قالت له مشى .. قال لها
 أنتى ليه والا للنجار قالت له لألك .. فقالت له .. يعنى يشوا هو وهية في
 الليله دى في العشه .. صبحت الصبح قالت له روح قول يا شاطر حسن
 هات ميت جنيه لا ختك .. أدنى له ميت جنيه .. وصبح تانى يوم ميت
 جنيه .. قعد ع الحاله دى أربعين خمسين يوم تقريباً .. فكان شبع يعنى
 والحاله اتيسرت والحمد لله .. فراح فتح محلات قماش وبنى عمارة له في
 البلد الى هو قاعد فيها .. ويعدن جاب قماش في المحلات الى هو
 قاعد فيها وع الأربعة وعشرين قيراط .. هيه جات في يوم ذات - الايام
 تمتحنه عشان تشوفه بيحبها أو بيكرها .. فغيرت اللبس وراحت له ..
 مراته الى هيه طالعة له من البحر .. فقالت له أزاى .. انت متجوز ..
 قال لها أيوه .. قالت له مجوز منين فحكى لها الحكاية بالظبط فقالت له
 يا أخى أزاى أنك تتجوز من البحر .. ودى معقوله .. عشان تشوفه أنه
 بيحبها أو بيكرها .. فقال لها النصيب كده .. قالت له وأفرض خلفت
 عيل ينزل البحر يقول يا خال .. عايزين نعرف الحكاية دى بالظبط طلقها
 وأنا أجوزك أنى .. هيه .. بتشوفه طبعاً بيحبها أو بيكرها فانت لازم
 تزرق وياها ونجيني آخر النهار .. فراح أه هيه مشيت روجت وهو راح
 وراها بقى .. فروح جابت له الغدا مشى عايز يتغدى خالص قال أه
 قال لها أنا ما اتغداش .. يا ابن الناس كل .. قال لها مشى ما اكل زعل
 وياها ويعدن ضربها .. ويعدن .. دكها بعد هو ما مشى عرفت أنه

بيكرها خلاص .. وهيه هيه .. فراحت قالت له عملت أيه .. قال لها
أنا زعلت معاها الضهرية دي وخلاص الحكاية اني أنا ها أطلقها وها
أجوزك أنتي وخلاص .. راح في العشا .. قالت له أجيب لك تتعشى ..
هيه سيقته بعد كده .. أجيب لك تتعشى قال لها لا مش ها أتعشى ..
مش عايز أتعشى أنا لازم ها أطلقك الليلة .. قالت له يا ابن الناس خلينا
عايشين في العيشة دي وخلاص .. قال لا يمكن لازم ها أطلقك الليلة ..
راح عاطى لها قلمين وضربها قالت له معلش عشان خاطر الشاطر حسن
الى شبعك خليني .. قال لها لا .. طب عشان خاطر ربنا .. قال لها
برضه لا .. فضربها مشيت قدامه كبل شويه تقول له يا ابن الناس
خليني .. يقول لها مش معقول .. فضل يضرب فيها ويعدين راح عند
البحر قال لها انزلي في الحته الى كان طلع منها الفلق .. قالت له يا ابن
الناس خليني .. قال لها باقول لك انزلي نزلت لحد نصها .. يا ابن الناس
خليني .. باقول لك انزلي .. راحت غطسانه كلها غمض وفتح لقي
الشبكة بتاع الصيد في ايده .. والجنيه على ضهره .. استعجب .. وقال
طب ما انا بدل ما اشتغل صياد ما اروح للدكاكين القماش والبيت الى أنا
بانبه راح ما وجدش حاجه زي الأول يعني .. فمشى ع البحر تاني ..
وجد الثور ناحته خالص قال له أطاول لك يا عجل .. قال له ما انا لو
شبعت كنت نطحت ..

الحكاية الثالثة

سيف الملوك وبديعة الجمال

كان فيه ملك .. كان ملك من الملوك السابقة .. كان نزيه وعنده جيوش كفاية وعنده كل الحاجات .. فكان بعض الأحيان يضيق صدره .. يضيق صدره .. ويوماً من الأيام قال للوزير .. يا وزير هات شيء يشيل الظما عني .. وحكم عليه أنه يجيب له شيء يزيل الظما عنه قال له أنا أدبتك ثلاث أيام وعد تجيب لي الشيء اللي يزيل الظما عني .. روح البيت يقول لبتة .. الملك حتم عليه إن يجيب له شيء يزيل الظما ... يزيل الظما عنه ... قالت له يا أبي فيه حكاية اسمها حكاية اسمها سيف الملوك وبديعة الجمال - دولة إن التحصلت على الحكاية دي دي .. فدا اللي يزيل الظما عن الملك .. كويس .. فجابت كتاب وقالت له الحكاية دي دي في جهات بعيدة .. ويصح أنك أنت تبعت تجار يسافروا في جميع الأقطار حتى إنهم يجيوا لك الحكاية دي .. إن جبت الحكاية دي دي هيه اللي تزيل الظما عن الملك .. كويس .. قال لها ولية نعمل .. حضروا التجار وحتم عليهم إنهم يجيوا له حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال علشان يزيل الظما عن الملك كده كويس .. سافروا في الجهات في جميع الأقطار والبحار والأقفار .. حتى أنهم راحوا تغوطوا في جهات بعيدة جهة الهند ، فسافر كل التجار وعادوا ما عدا واحد لم يمكنه أنه يعاود على الملك بدون فايده فراح جهة وقعد في بورصة عشان يستشق الخبر اللي هو آه .. بتحصل عليها بديعة الجمال .. سيف الملوك وبديعة الجمال .. فيه واحد قال له بقي يا عمي فيه واحد بييجي يشهر ويقول روايات والروايات دي دي طويلة وكريسة مخالصة .. فإن فانتك الراجل

دى ده فمش هاتقدر تتحصل ع الحكاية همه قاعدين بصوا لقوا الناس
بتجرى فى الشارع .. قالوا له يلا بنا احنا نحصل كرسى عشان نبقى قدام
عند اللى بيروى الروايات ده لحد ما راحوا عند الراجل اللى بيروى -
الروايات وقعد على الكرسي وقعدوا يقولوا حكايات لحد ما قال له بقى
خلصوا الروايات كلها ما عدا ان الحكاية دى ما جاتش ، فبعد ما خلص
مشيوا وراه .. قال له عايز ايه ياعم .. قال له .. أنا عايز قصة سيف
الملك وبديعة الجمال .. قال له دى دى تمنها كتير .. قال له وانى انى
مستعد انى أجيب لك اللى تقول عليه ... قال له طيب جاب له بقى
الرواية وكتبها .. هه .. واداما له .. وادى له الأجر بتاعه وخذ الرواية
وراح على الملك .. لما راح .. الملك ايه فى الانتظار .. قال له جبت
الحكاية .. قال له ايوه .. قال له ما هى .. قص له الحكاية بتاع قصة
سيف الملك وبديعة الجمال .. لما قصها له عجبته وزال الظمأ اللى عنده
واتبسط انبساط كويس قوى .. لما شاف الرواية دى .. وأمر انهم يكتبوها
بماء الذهب .. واية الحكاية بقى :

انه كان فيه ملك والملك ده عنده ولد .. وعرض عليه الزواج فقال
له يا أبى أنا عايز أتحصل على حكاية سيف الملك وبديعة الجمال .. لازم
أتحصل عليها بأى طريق كان .. خذ الحكاية وهيه ايه بقى ... إن الملك
بيقول .. يا وزير قال له نعم .. قال له خذ ابنى دى دا وتسافر فى جميع
الجهات حتى بأتك تحصل له على الطلب بتاعه وحافظ عليه مثل عينك
اليمين ... فسافر الملك .. الوزير وابن الملك .. أيوه ... سافروا فى
جهات .. لحد ما راحوا فى جهة لما .. راحوا الجهة ويدوروا على القصة
الى هيه اتكتبت واتروت وزالت الظمأ عن الملك .. كده يا سيدى ..
ف .. الملك حتم .. الوزير حتم على ال .. ابن الملك .. أنه يتحصل
على الطلب بتاعه .. هه .. حتى بآئه يآه .. يكون مستريح .. فيوم من

الأيام قاعدين . . وعائزين يشوفوا الطلب بتاع ابن الملك . . كويس . .
وبعدين . . ابن الملك قاعد ومتظر في القصة هه . . الى هوه آه الى هيه
سيف الملوك . . الى هوه آه . . ها يتجوزها . . فسافر . . وقاعدين
وبصوا لقوا الملك والوزير في غاية نزهة ومبسوطين في غاية النزاهة الكويسه
كده كويس . . قعد قال له يا ملك . . قال له هيه . . قال له ان سيف
الملك . . ان بديعة الجمال . . دى دى فى جهات بعيدة واحنا عائزين
نتحصل عليها بأى طريق كان فسافروا . . حتى بأنهم راحوا ع المملكة الى
فيها آه . . الى فيها بديعة الجمال . . آه . . أيوه . . قال له يا ملك . .
قال له نعم . . قال له أنا عايز أتحصل على الطلب بتاعى وأجيبه بأى طريق
همه مسافرين فى البحار فى ذهبيات ومراكب فجأ يوم من الأيام ربح شديد
فخسف الأمواج . . خسفت بالمراكب والذهبيات فتلاطمت بعضها
ببعض . . فانكسرت المراكب والذهبيات وجميع المراكب منهم فمن حلاوة
الروح سيف الملوك اتعلق بلوح من ألواح المراكب . . خدته الأمواج يمينا
ويسارا حتى ركن على سراية فى وسط البحر . . فركن وطلع من على
السلم . . فى السراية وينادى . . يا أهل . . يا سكان . . يا سكان القصر
ما حدش ينادمه . . يا سكان القصر ما حدش ينادمه . . فلقى أوضه
عليها ستاره ، فراح نحو الستاره ورفع الستارة ودخل لقى واحدة قاعده
على السرير . . قام من أول ما شافته قامت ناهضة على الأقدام . . وقالت
له مين جابك إلى هذا المكان الذى لا يدخله أحد لا من الانس ولا من
الجان . . قال لها قولى لى انتى مين جابك . . وأنا أقول لك على
حكايتى . . قالت له أنا بنت الملك فلان الفلانى وأبويا ما هوش مخلف الا
آنى . . فأنا قاعدة فى محل عزى فى يوم من الأيام . . طب عليه فرخ من
فروخ الجان وخطفنى من بين عبيدى وجوارى . . وجابنى القصر ده . .

الى خطفها دى ده ابن الملك الأزرق فجأها وحب بأن يزاحم وياها فى الكلام فأبت فمن محبته فيها هبط . . الى عنده وفضل يحالمها ويأنسها ويغيب مدة سبوع ويحبب لها جميع ما تطلبه . . فيوماً من الأيام . . قالت له انت ما حدش يقدر يموتك . . قال - لها آنى أبويا ضرب تحت رمل . . وجد أن هايموتنى واحد انس اسمه سيف الملوك . . ولما ضرب التخت الرمل ووجد انه هايموتنى . . الانس دى ده الى هو آه سيف الملوك فرض أبويا بعزم القلم والكهانه . . فرض روحى فى سبعة علب . . والسبع علب فى داخل سبع صناديق . . والسبع صناديق فى طابق تحت القصر دى ده . . والى حا يموته الى هو مين . . سيف الملوك . . قال لها بقى حكايتك دى ده . . قالت له أبوه . . وانت حكايتك . . قال لها أنا بادور على بديعة الجمال بنت الملك شهرمان ملك الجان . . قالت له . . من أول ما قالت له كده . . من أول ما قال لها كده . . قامت تنهدت ثلاث مرات . . وقالت آه . . آه . . آه . . يا ترى يا بديعة الجمال يا أختى . . انت بتقولى لى انت بتفتكرينى وتقول أختى دولة خاتون راحت فى . . قال لها ازاي هيه جنيه وانتى انسيه . . قالت له هيه جنيه وأنا انسيه . . لكن هيه أختى فى الرضاعة . . وكانت تحضر عندى وأنا أحضر عندها وتأنسنى وأنسها . . فانت إن خلصتني من قبضة ابن الملك الأزرق وودتني فى محل عزى ، أنا أوصلك لطلبك ومرادك . . وانت أدى انت اسمك سيف الملوك ومعك السيف ويلا بنا . . تتلى العزيمة وتقول بحق سليمان بن داود عليه السلام أن تخرج يا روح فلان ابن فلان الملك الأزرق من هذا المكان . . فترفع المياه يمينا ويسارا وتظهر الروح . . ظهر طاقة رخام وطلعت الصناديق والعلب وشافوا . . طلع العصفور . . من العلب . . فشافوا غمامة جاية فى الجو . . تقول ابقينى يا ابن الملك وانا أنفعلك . . قالت له قوام اقتل

العصفور يا سيف الملوك . . راح ضارب العصفور نزل دكها كما الأميه . .
قامت قبلته بين عينيه . . وقالت يلا بينا احنا إن قعدنا هنا حاثموت
جوعاً . . احنا نعمل الطريق اللى يوصلنا بقى للبر . . . وعلى بركة الله . .
قلعوا البيان بتاع القصر . . وعملوها زى فلك . . مركب هيه وسيف
الملوك . . والأمواج خدتهم يمينا ويساراً مدة أيام وليالى . . فليلة من الليالى
هه . . (انت بتضحك لاه . . هه . . أحسن أخزى منك . . أيوه) . .
ليلة من الليالى . . هيه هوه نايم . . وهيه صاحية قام سمعت واحد يقول
يا معين الدين . . . قام هيه قامت . . قالت سيف الملوك . . قال لها
نعم . . قالت له قوم . . واندده وقول يا معين الدين . . معين الدين دى ده
الوزير بتاع أبويا . . قام وقال يا معين الدين فى الوقت ده . . فسمعهم
وراح لها ولقيها قاعدة هيه وسيف الملوك . . فبعت مبشر يبشر الملك . .
بأن بنتك أتوجدت بقيد الحياة . . عسان كان خطفها . . وبيدور عليها فى
الجهات ما همش عارفين هيه راحت فىن . . راح الخبر لأبوها ضربت
المدافع وازينت المدينه وطلع سيف الملوك ودولة خاتون فى البر . . همه
مسافرين الملك والملكه رايجين يقابلوا بنتهم . . من أول ما قابلوهم ها
يسلموا عليها . . من قبل ما يسلموا عليها قالت لهم سلموا على ده . .
نجاتى على أيديه وحكت لهم على ما حصل وما جرى لأن ابن الملك الأزرق
هوه اللى خطفها ووداها القصر المشيد - اللى بناه يافت بن نوح عليه
السلام . . فالملك انبسط منه ونخده فى دار الضيافه وقالت له لا يمكن
يفارقنى لا ليل ولا نهار لأن أنا نفسى عرضت عليه نفسى فأبى . . فقعدت
وياه فى القصر . . جو أهل المدينه يسلموا عليها وحتى فرغوا من
السلام . . قالت له اسمع بقى يا سيف الملوك آنى ها أحضر أختى بديعة
الجمال . . ها أحضها دلوقت أهه . . أنت ادخل الأوضه دى والأوضه

دى فيها مرايه انت تشوفنا واحنا مانشوفكش وأنا ها احكى لها على آه . . .
عليك . . . وأقول عليك هوه عايق صالح . . . هوه كذا . . . همه اتكلموا كده
بصت . . . عملت شعرتين وعزمت تعزيمه . . . لقوا القصر ها يدردك
وطلعت هالعه عليها تقول لها مين يا أختى خدك مين يا أختى بغدك عنى . . .
مين يا أختى . . . مين يا أختى . . . تضحك مرة وتبكي مره . . . قالت لها
يا أختى اسمعى أنا أقول لك على ما حصل لى وما جرى لى أنا خطفنى ابن
الملك الأزرق من بين عبيدى وجوارى وودانى القصر المشيد . . . اللى بناه
يافت ابن نوح عليه السلام . . . فيوما من الأيام دخل عليه شاب مليح
المنظر لا أرى أحسن منه قط . . . فقلت له مين جابك إلى هذا المكان . . .
قال لى . . . قولى لى على حكايتك وأنا أقول لك على حكايتى . . . فحكى له
ان خطفها ابن الملك الأزرق وهوه إنه حكى لى إنه بيدور عليكى فى جميع
الأقطار والبحار والأقفار . . . وعايىز يجوزك . . . قالت لها يا سلام
يا أختى . . . انتى تكرهينى حتى انك تجوزينى لانس . . . لا يمكنى أبداً . . .
لأن الانس خيرهم قليل وغدرهم جليل . . . قالت لها ما هوه يوفى
بالعهود . . . قالت لها لا يمكن أبداً . . . وبصت لها زنجرت وحصل عندها
الحماقة بتاعتها . . . فضلت تقول لها . . . بحق اللبن اللى رضعنا أنا وانتى
مع بعضينا انتى تشوفيه وهوه يشوفك وبعد كده يبقى لكى الخيار . . . لأن أنا
اتعاهدت وياه إنه يشوفك وانتى تشوفيه وانتى يا أختى حره بقى . . . قالت
لها طيب . . . فى الكلام دى ده بقى احنا نروح البستان بتاعنا بتاعى . . .
ونحضره قالت لها لا مانع . . . خدت بديعة الجمال والخدامين والجوار . . .
وراحوا البستان فقالت لسيف الملوك انت تروح البستان وتتراوى بين
الأشجار ولا تخليناش نشوفك ولا انت تشوفنا الا بعد ان سمعتنى قلت
يا خفى الألفاظ آمنا مما نخاف تعالى وإن ما سمعتناش أوعى تيجى تهلكنى

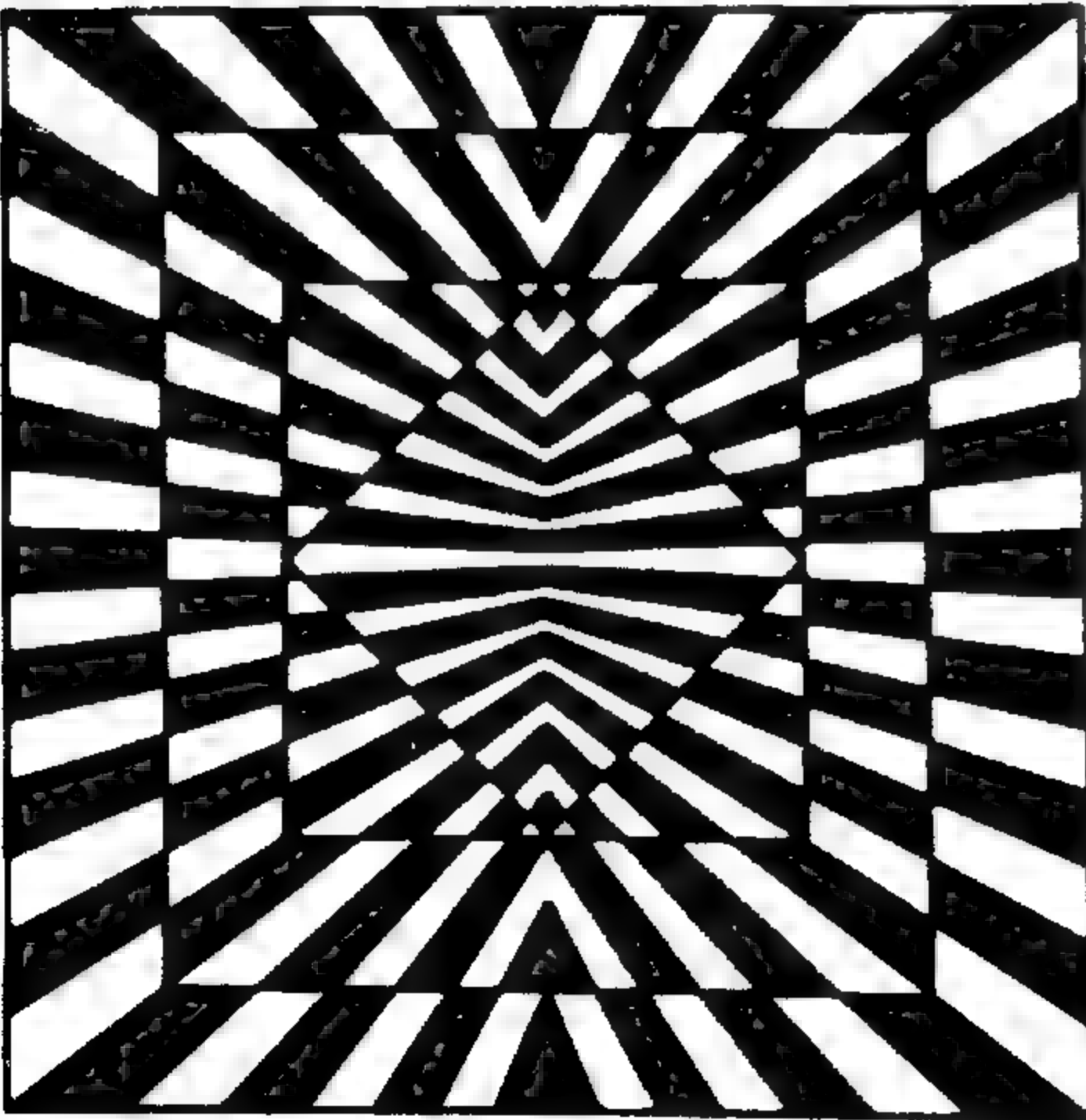
ونهلكك . . قال لها طيب . . همه قاعدين على كراسى مرصفه بالدر
والجواهر وفي غاية نزهة من العبيد والجوار . . وخمر وطعام وشراب وسيف
الملك يتزاوى بين الأشجار من بعيد فتشعشع الخمر في بديعة الجمال
فالتفت التفاته فقالت لها مين يا أختي اللي بيتزاوى بين الأشجار أنا شايفه
شاب لا أرى أحسن منه قط قالت لها ما هوه دى اللي هوه طلبك اللي هوه
بيطلبك وهوه اللي عايزك . . فانتى إن حبيتى نحضره نحضره . . قالت لها
يا أختي لا مانع فنادت وقالت يا خفى الألفاف آمنا مما نخاف . . قام جه
يتخطى بخطوات مرتبه على حسب ترتيبها ويتكىء على عود خيزران عجباً
وطرباً حتى حضر قدامهم فقامت دولة خاتون ناهضة على الأقدام وقالت
قدم واجبات الاحترام . . سلم فى غاية أدب واحتشام فقامت بديعة
الجمال ناهضة على الأقدام وقبلته بين عينيه . . ونزلوا سكارى من غير
مدام فرشت عليهم ملاية من الحرير الأخضر ، فبعد ساعة نبهته ونبهتها
فقالت لها يا أختي هوه ده حلم والا علم قالت لها لا يا أختي ده علم وهوه
حقيقى وانتى لكى الخيار . . قالت لها طيب يا أختي آنى أخليه يروح لجدتى
أم أبويا ويقول لها . . جابت جوز خدامين من الجوار بتوعها واحدة اسمها
كحيلة العين . . وواحدة اسمها خيزران . . وقالت شيلوا سيدكم ده ابن
الملك على أكتافكم . . يا كحيلة العين على كتفك . . وانتى يا خيزران
تحاديه وتودوه عند جدتى ام والدى فى البستان بتاعها . . وتدخلوا عليها
وتقولوا لها إن سيف الملك يريد زواج بديعة الجمال . . وانت . . همه
يقولوا كده وانت تدخل يا سيف الملك تلقى قبقب مرصع بالدر والجواهر
تاخذه وتحطه على رأسك وتعمل غاية أدب واحتشام . . تقول لك
ما حاجتك يا انس حتى أقضيها لك . . قول لها أنا عايز أتزوج ببديعة
الجمال . . تقول لك يا ابنى داخركم قليل وغدركم جليل . . فتقول لها

أنا أوفى بالعهود . . فمن أول ما تقول لها كده . . تيجى هاتوافق - كحيلة العين شالته على كتفها . . وخيزران حدفته حدفه طاروا لما بلغوا لعنان السما . . . وراحوا عند الخيمة بتاعة جدتها أم أبوها . . فدخلت كحيلة العين . . وقالت لها يا ستي بديعة الجمال بتسلم عليكى وتقول لك ان ما كانتش ها تتزوج فى حياتك . . . كيف يكون لها الحظ بعد مماتك . . تقول تتجوز مين . . تتجوز سيف الملوك وسيف الملوك يروح داخل . . حط القبقاب على رأسه ووقف فى غاية أدب واحتشام . . قالت له يا انس . . ما طلبك حتى أقضيه لك . . قال لها انى أتزوج بديعة الجمال . . قالت له يا ابنى خيركم قليل وشركم كثير . . قال لها يا ستي أنا أوفى بالعهود . . قالت طيب . . خدت عليه عهد وثيق وقالت له طيب اطلع اتفسح فى البستان وأنا ها أحضر شهرمان ابنى وأقول له . . طلع سيف الملوك اتفسح فى البستان وهيه بعثت فرخ من فروخ الجان يجيب شهرمان ابنها . . هوه ماشى فى البستان بص لقى فرخ من فروخ الجان انقضى عليه خطفه وطار به حتى ظن انه بلغ عنان السماء . . وجابه وداه لشهرمان . . قدام الأزرق . . قال له انت اللى قتلت ولدى وحشاشة كبدى . . لادبحك وأشرب من دمك . . قال له . . ابنك يستحق علشان كان ياخذ ولاد الملوك ويودهم القصر المشيد . . فأراد أن يبطش به الأرض فالوزير بتاعه قال له . . لأ اسمح يا ملك احنا خدناه من عند شهرمان . . هوه ها يزعل عليه . . ولها يصير بينا وبينه حرب . . فاحنا ان غلبنا . . احنا نسجنه عندنا . . ان غلبنا يبقى هو تحت . . يبقى وطلب الضيف بتاعه مننا . . وان غلبناه يبقى تحت قبضتنا . . يبقى نعمل اللى نعمله فيه . . أمر بسجنه وأنهم يعذبوه آناء الليل وأطراف النهار . . شهرمان جه عند أمه وبتقول له . . فقال لها يا أمى اذا كان لكى غرض من كده . .

لا مانع . . قالت هاتوا سيف الملوك بعتوا يجيبوا سيف الملوك من البستان ما وجدوهش لا فى الأرض ولا فى السماء وحضرت فرخ . . من فروخ الجان . . سيف الملوك فى السما هات لى خبره . . وان كان فى الأرض السابعة هات لى خبره . . فطار وعاد . . قال له هوه بقبضة شهرمان بقبضه الملك الأزرق ويعدبه آناء الليل وأطراف النهار . . قام طلعت بزتها وضربت عليها وشخبت اللبن فى وش ابنها . . وقالت له حرام اللبن اللى أرضعتوك اذ لم تجيب لى سيف الملوك ان كان بقيد الحياة هاته وان كان قتله الملك الأزرق هاتولى ذليلاً مقيداً حتى أدبحه وأشرب من دمه واشفى غليل قلبى منه . . شهرمان صرخ جات له الأعوان . . فسحب الجيش بتاعه ع الملك الأزرق . فقاموا الجيوش للحرب ففضلوا يحاربوا حتى فنى جيوش كتيره من أبناء الجن فيوماً من الأيام نار شهرمان غلبت على نار الأزرق . وقال له تعالى إن كان سيف الملوك بقيد الحياة ها اطلقك . . وإن كنت موته . . ها اخذك لأمى تدبحك وتشرب من دمك وتشفى غليلها منك . . قال له هوه بقيد الحياة . . قال له هاته . . خده ووداه لأمه حضرت الحكماء داووه من الألم اللى فيه . . حتى بأنه فاق لنفسه وجه على الصحة الأولانية فعكى لبديعة الجمال وعقدوا العقد وعملوا ثلاثين ليلة أفراح وليالى ملاح ودخل على بديعة الجمال . . هه . . فبعد مده من الأيام استأذن بقى للمسیر انه يسافر علشان ياخذ بديعة الجمال ويروح لأبوه . . هه . . ولمملكتهم . . فأمر له بتجهيز الحاجات اللى تليق بالسفر . . وسافر حتى بأنه وصل فى محل عزه ومحل أبيه مع بديعة الجمال وعاشوا مع بعضهم حتى خلفوا صبيان وبنات حتى أتاها هادم اللذات ومفرق الجماعات وسبحان الحى الذى لا يموت

الفصل الخامس

الأغنية الشعبية



الأغنية الشعبية

بدأ الاهتمام العلمى بجمع الأغاني الشعبية وتصنيفها منذ ما يزيد على قرنين من الزمان ، وذلك عندما ألف «هردر» كتابه الشهير أصوات الشعوب من أغانيها» (١٧٧٨ - ١٧٧٩) ، وهو كتاب مكون من جزئين ضم فيهما هررد الأغاني التي جمعها ، والتي رأى أنها تعكس روح الشعب الألماني وتدل عليه ، أكثر مما يدل عليه غيرها من ألوان التعبير الخاص .

واستمر الاهتمام بجمع الأغاني الشعبية وتصنيفها ودراستها ، ينمو ويتزايد يوماً بعد يوم ، مما أثرى المكتبة العالمية بكثير من الدراسات التي أسهمت في تطور دراسات الفولكلور ، ووضوح معالمه ، وإرساء دعائمه . ولكن الجدير بالملاحظة أن المكتبة العربية فقيرة فقراً شديداً في هذا النوع من الدراسات - بالقياس إلى أوروبا أو أمريكا ، على الرغم من أن الدارسين لا يفتأون ينبهون ويلحون الحاحاً شديداً على أهمية هذه الدراسات ، وخطورة النتائج التي يمكن تقديمها للثقافة والفكر والفن في مجتمعنا .

إن الأغنية الشعبية كما يعرفها «كراب» هي «قصيدة شعرية ملحنة مجهولة الأصل ، كانت تشيع بين الأميين في الأزمنة الماضية ، وما تزال حية في الاستعمال» .

ويؤكد «بوليكافسكى» في تعريفه على نسبتها للشعب بحيث يكون الشعب هو صاحبها ، ومؤلفها ، وينفى أن يكون ترديد الأغنية أو شيوعها فحسب هو الذى يضيف عليها صفة الشعبية ، فيذكر أن «الأغنية الشعبية هي الأغنية التي أنشأها الشعب ، وليست هي الأغنية التي تعيش في جو شعبي» .

ويضع «هانز موزر» في اعتباره عندما يتحدث عن الأغنية الشعبية ، ما يقوم به المجتمع الشعبى من تعديل أنماط التعبير التى يبدعها الأفراد ، وإخضاعها لوجدانه وعقله الجمعى ، كى تلائم التعبير عن حاجاته المتعددة ، ومن ثم يصف الأغنية الشعبية بأنها «الأغنية التى قام الشعب بتعديلها وفق رغبته ، بعد أن أصبح يمتلكها امتلاكاً تاماً» .

ويقف «ريتشار فايس» فى الجانب المقابل للجانب الذى يقف فيه «بوليكافسكى» إذ يرى «فايس» أن الأغنية الشعبية ليست - بالضرورة - هى الأغنية التى خلقها الشعب ، ولكنها الأغنية التى يغنيها الشعب ، والتى تؤدى وظائف يحتاجها المجتمع الشعبى . وعلى ذلك يمكننا أن نقول أن الأغاني الشعبية هى حصيلة ذلك التراث من الأغاني الذى تعرض للتغير والتعديل أثناء انتقاله بطريق المشافهة .

أما جورج هرتسوج فيذهب إلى أنه هى «الأغنية الشائعة أو الذائعة فى المجتمع الشعبى ، وأنها تشمل شعر وموسيقى الجماعات والمجتمعات الريفية التى تتناقل آدابها عن طريق الرواية الشفهية دونما حاجة إلى تدوين أو طباعة» .

وأياً كان الأمر ، من وجهة نظر دارسى الأغنية الشعبية ، فإن هذه التعريفات - أو على وجه التحديد - هذه المحاولات لتعريف الأغنية الشعبية إنما يلمس واحد منها جانباً من جوانبها ، ذلك أنها تتميز بأن لها أكثر من جانب ، وإنها شكل من أشكال التعبير الإنسانى يصعب علينا أن نقول من أى وجهة نظر أو من أى جانب ينبغى أن تعالج أو أن تدرس .

وهى تشير بالقياس إلى غيرها من أنواع المأثورات الشعبية (الفونكلور) كثيراً من المشاكل ، حول التعريف ، والنسبة إلى الشعب ، والارتباط بين الموسيقى والشعر اللذين لا يمكن أن تقوم الأغنية إلا بهما ، كما أن ارتباطها بالمناسبات المختلفة التى تمر بالفرد والمجتمع ، أكثر من غيرها من الأنواع الأخرى يضيف عليها صفات أخرى ، ويشير فى نفس الوقت قضايا كثيرة . فإذا ما وضعنا فى اعتبارنا دخول الراديو والتليفزيون كعاملين مؤثرين هما أهميتهما فى عصرنا الحديث ، فى إذاعة أنواع معينة من الأغاني ، والتأكيد عليها ، ازداد الأمر صعوبة ، وتعقدت المشاكل أكثر من ذى قبل . وعلى أية حال فإن تعريفات الأغنية الشعبية تدل ضمناً على أن لها علاقة بالانتقال عن طريق الرواية الشفهية خلال المجتمع الشعبى وإن هذا الانتقال لا يقتصر على جيل بعينه ، أو منطقة محددة ، وإنما تنتقل الأغنية الشعبية بحرية تامة من جيل إلى جيل ، ومن منطقة إلى أخرى ، وخاصة فى مجتمع كالمجتمع المصرى الذى لا تقف أية حواجز أو موانع تفصل بين الناس أو لتحول دون انتقالهم من مكان إلى مكان ، أو تحد من حريتهم فى التنقل من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب ومن أقصى الجنوب إلى أقصى الشمال .

وتشير هذه التعريفات إلى أن الأغنية الشعبية لا تنسب إلى مؤلف

بعينه

ويمكن أن يفهم من ذلك أن صفة الشعبية تسقط عن الأغنية طالما نسبت إلى مؤلف معروف ، وهو ما يؤكد كثير من دارسى الأغنية الشعبية ، إذ يرى «سيسل شارب» - مثلاً - «إن الجهل بالمؤلف عامل أساسى وجوهري فى الأغنية الشعبية» بينما يرى آخرون أن ذلك غير ضرورى ، وإنما هو أمر عارض ، حدث نتيجة لظروف خاصة ، ومراحل

معينه مرت بها المجتمعات الإنسانية خلال تطورها الطويل ، وان ما كان صحيحاً في تلك الظروف ينبغي إعادة النظر في مدى صحته الآن .

إن الأغنية الشعبية ، شكل من أشكال التعبير الشعبي يتميز عن غيره من الأشكال الأخرى بأنها تتكون من عنصرين أساسيين يندمج كل منهما في الآخر ليشكلا وحدة واحدة ، هي الأغنية الشعبية . وهذان العنصران هما النص الشعري ، واللحن الموسيقي ، إذ لا يمكن أن تقوم الأغنية بواحد منها دون الآخر ، ذلك لأنها في الثقافة الشعبية غير - منفصلين . ويغلب على الأغنية الشعبية أن تكون في لهجة عامية ، وأنها ترتبط بدورة حياة الإنسان ومعتقداته ، وعمله وأوقات سمره ولهوه ، فالأغنية الشعبية تقوم بوظيفة صمام الأمن للناس في أوقات الضيق ، وهي وسيلة من وسائل المرح والبهجة التي تعينهم على إنجاز عمل صعب ، ويجدون فيها متنفساً لعواطفهم ومشاعرهم . وعلى ذلك فالأغنية الشعبية لها دورها الذي لا يمكن تجاهله أو إنكاره ، في حياة الفرد أو الجماعة مما يكسبها أهميتها لدى المجتمع الشعبي ، وما تقوم به من وظائف بالنسبة له .

وتؤثر عدة عوامل على جانب كبير من الأهمية في الأغنية الشعبية وتشكل تراثها الذي يمتد عبر قرون طويلة . ولعل أهم هذه العوامل ، هو ما يمكن لنا أن نسميه بالاستمرار أو الدوام ، الذي يربط الماضي بالحاضر في مرونة أكتسبتها الأغنية عن طريق الرواية الشفهية ، ومن ثم يظل تيار الأغنية متدفقاً في مجراه ، ملائماً بين مساره الذي استغرق سنين كثيرة حتى تشكل ، وتحددت ملامحه ، وبين الظروف المختلفة التي قد تصله بروافد

جديدة ، ترفده أثناء سيره ، فتشرب من حصيلته ، فالأغنية الشعبية في حالتها الطبيعية ، إنما تتحقق لها صفة الدوام والاستمرار ، لا عن طريق التدوين ، ولكن عن طريق الانتقال الشفاهي أو السماعي .

أما العامل الثاني فهو التغير الذي يلحق نص الأغنية أثناء تداولها في المجتمع الشعبي . والحقيقة أن هذا التغير ، إنما ينبثق من الحافظ الخلاق عند الفرد . وعند الجماعة على السواء . وعلى ذلك فإنه من المهم أن نلتفت إلى هذا التغير أو التعديل الذي يصيب نص الأغنية ، عندما نتصدى للحكم على شعبية الأغنية أو عدم شعبيتها .

ويمكن أن يكون هناك عدة مصادر أو أسباب لما يلحق الأغنية الشعبية من تغير . . . الأول : هو ما يحدث نتيجة الانتقال الشفاهي من فم إلى فم ، دون الاعتماد على نص مطبوع أو مدون ، ومن ثم لا تثبت الأغنية على نص معين واحد لا يتغير ، وإنما تكون دائماً في حالة تغير مستمر ، على العكس من الأغاني الأخرى التي تصدر عن مؤلف فرد معروف يدونها ، ومن ثم تكتسب شكلاً محدداً تجمد عليه لا يمكن تغييره ، وإلا أصبحت الأغنية المعدلة أو الجديدة أغنية أخرى لا علاقة لها بالأغنية السابقة .

ويستج الثاني بسبب ما يحدث من إعادة صياغة المواد الموجودة في البيئة من قبل ، والتي يمكن أن تكون قد بليت وفقدت حداثتها بالنسبة للمجتمع أو لم تعد لها نفس الوظيفة التي كانت تؤديها في الماضي ، فينشأ الإحساس بضرورة التغير لكي يحل التعبير الجديد محل القديم ، مؤدياً وظائف جديدة ، يحتاجها المجتمع ، أو مؤدياً نفس الوظائف القديمة ولكن بشكل ملائمة لما يريده المجتمع وفقاً للظروف المختلفة التي قد تمر به أو يعيش في إطارها .

أما المصدر الثالث للتغيير فهو ما يمكن أن نلاحظه من أن جزءاً أو أكثر من أغنية يمكن أن ينفصل عنها ليدخل في نسيج أغنية أخرى ، أو أن تتكون الأغنية ذاتها من أجزاء انفصلت جميعها عن أغاني سابقة . وعلى ذلك فانه من المستحيل أن نطلب من الأغنية الشعبية أن تكون لها وحدة موضوعية بنفس المقاييس النقدية التي نعالج بها نصاً شعرياً لأحد الشعراء ، ذلك لأنه من الواضح - من خلال ما سبق أن قلناه - أن بين هذا وذاك فرق كبير سواء من ناحية الشكل أو من ناحية المضمون ، أو الوظيفة التي يؤديها كل منهما .

ويضاف إلى العوامل الثلاثة السابقة عامل رابع ، حديث النشأة ، لكنه ذو تأثير كبير ، وخاصة في الأمد البعيد وهو ما يفعله بعض مؤلفي وملحنى الأغاني المعروفين الآن ، من تحوير في داخل الاطار التقليدى للنصوص والألحان الشعبية ، فهم في العادة يحافظون على اللحن أو على الأقل على الطابع الأصلي للحن ، كما أن «اللازمة» المتكررة في الأغنية - أو ما يسميه أرباب الموسيقى بالمذهب - تظل ثابتة ، ويضمن ذلك عادة بالنسبة لهؤلاء المؤلفين والملحنين شيوعاً وذيوعاً كبيرين ، لم يكن ليتوفر لها ، إذا سارت على النهج التقليدى للأغاني الفنية التي قد يتذوقها جمهور معين ذو مواصفات مختلفة عن طابع الشعب وأنماط تعبيره ، لفته من الوقت قد تطول أو تقصر تبعاً لقوة العناصر التي تشترك في تقديم الأغنية إلى الجمهور وهي المؤلف والملحن والمغنى ، أو ضعفها .

ولعل هذا أن يؤدي بنا إلى أن نقرر حقيقة هامة ترتبط بما يقال عن تطوير الأغنية الشعبية المحلية لكي تناسب العصر الحديث الذي نعيش فيه ، أو الفولكلور عموماً لكي نخرج بها - أو به - من أطار المحلية إلى العالمية ذلك أن هناك فرقاً كبيراً بين التطوير وما يحدث الآن من إضافة جملة

موسيقية إلى الأغنية الشعبية أو حذف جملة واستبدالها بأخرى ، أو ما يحدث من اضافة كلمة أو عبارة ، أو استبدال كلمة بأخرى ، أو عبارة بأخرى ، إذ لا يمكن أن نعد ذلك تطويراً ، لأن الذين يطورون الأغنية الشعبية هم أصحاب الأغاني نفسها كما سبق أن أشرنا عندما تحدثنا عن ملائمة الأغنية لحاجة المجتمع ، وما تؤديه من وظائف . أما المحاولات التي توصف بأنها تطوير للأغاني الشعبية فليست أكثر من محاولات لايجاد شكل جديد يمكن أن يلقي رواجاً بين جمهور الأغنية في المدينة الذي أتمم فترة طويلة بالبكاء والنواح على الحبيب الذي هجر ولم يعد ، أو على النفس لما أصابها من حزن وكدر ، لغيبة الحبيب الغادر ، وما إلى ذلك ومن ثم فقد كانت الحياة في حاجة إلى شكل جديد لا يتغنى بهذه العواطف التي لم تعد تؤثر في نفوس الناس الذي يستمعون إليها ، لكثرة ما ألح المؤلفون والمغنون عليها ، وكان أن عثروا على كنز ، لا صاحب له ، هو الأغاني الشعبية ، يمكن أن ينهلوا منه ، دونما حساب من أحد فاتجهوا إليه وأخذوا منه ما شاءوا ، دون أن يلتفتوا إلى ما يجب أن يؤخذ وما يجب أن يترك ، فقد كان كل ما يهمهم هو أن يكون اللحن رقيقاً ، خفيفاً على الأذن ، وما عليهم إلا أن يزدوا من رشاقتة وخفته بما أتىح لهم من إمكانيات لا تتوفر في المجتمعات الشعبية ، تم يقدمونه إلى الجمهور ، ولا يهم حينئذ أن يكون الكلام مبتذلاً ، أو مسفهاً .

وعلى أية حال فإنه من المهم أن نؤكد أنه ليس كل ما يبدعه المجتمع الشعبى ، أو إذا شئنا الدقة في التعبير - ما يبدعه الفرد في المجتمع الشعبى من أغاني ، لابد من أن تكون ، أو تصبح شعبية بالضرورة ، أو أنه من الضروري أن يتلقنها المجتمع ، فيعدل فيها ويغير ، حتى يضاف عليها صفة الشعبية بعد ذلك . فالحقيقة أن الأمر يعتمد أولاً وأخيراً على اختيار

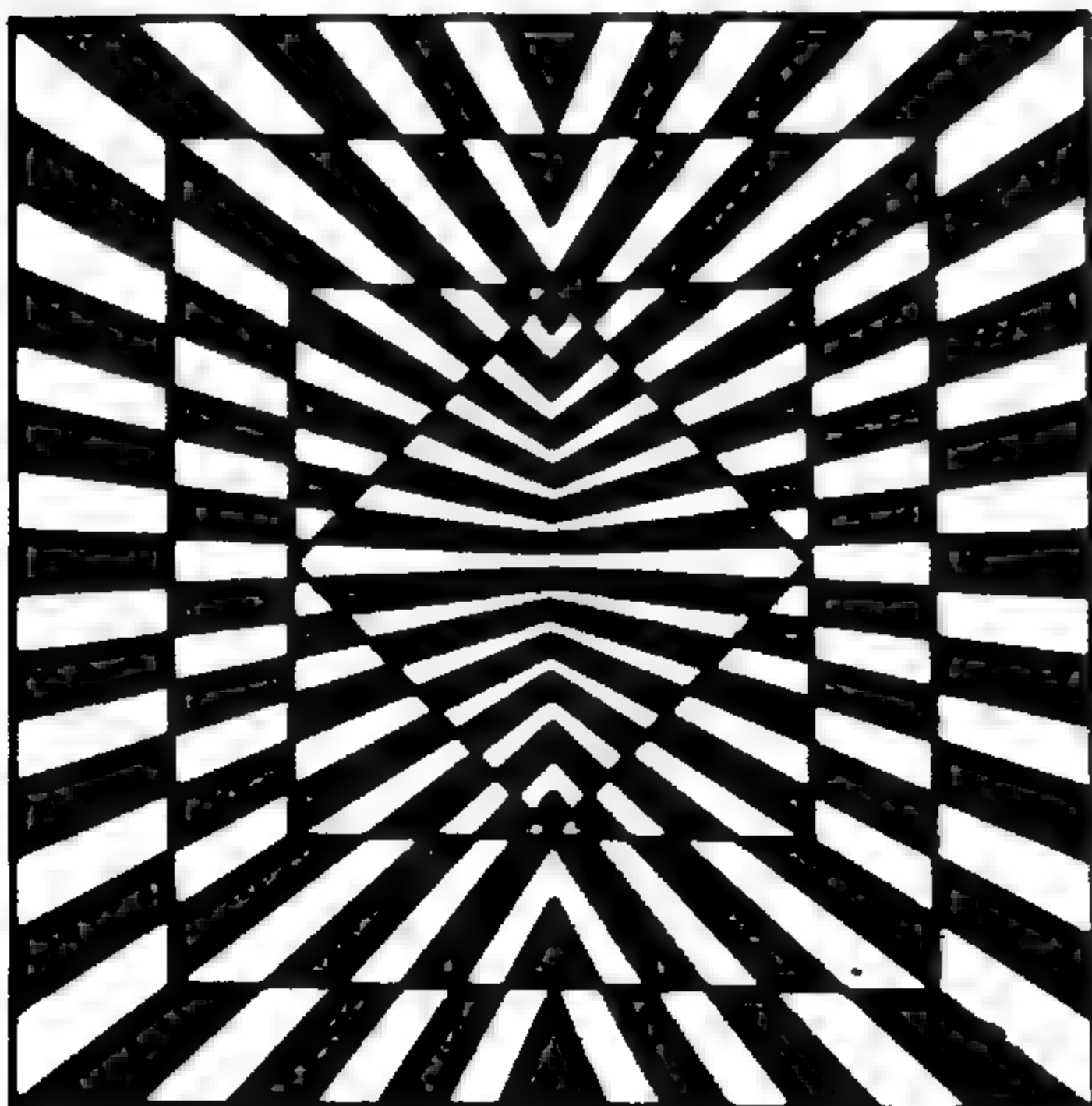
المجتمع لهذه الأغنية أو تلك ، وعن طريق هذا الاختيار أو الانتخابات يتبنى المجتمع الأغنية فتشيع بين أرجائه لتصبح أغنية شعبية . والذي لا شك فيه أن - عملية الاختيار هي التي تحدد الشكل الذي ينبغي أن تكون عليه الأغنية ، كما أنها تضع لها الإطار الذي تبقى عليه ، بالإضافة إلى المضمون الذي يجب أن تحمله وتعبّر عنه . وهنا ينبغي لنا أن نشير إلى أن البحث عن مضمون أدبي على نفس الدرجة التي يمكن أن نطالب بها الشعر أو غيره من ألوان الفنون الخاصة ، أمر غير ذي أهمية كبيرة بالنسبة للأغنية الشعبية ، ذلك أن المهم بالدرجة الأولى هو ماتؤديه الأغنية الشعبية من وظائف في المجتمع . وليس معنى ذلك - بأي حال من الأحوال - أن الأغاني الشعبية أو غيرها من أشكال المأثورات الشعبية خالية تماماً من المضامين الأدبية أو الفنية الرفيعة .

يبقى ، أن نحاول أيضاً أن نضع تعريفاً ، لا نزعم أنه غير قابل للمناقشة أو النقص ، أو الأضافة ، أو التعديل ، وإنما نطرحه إلى جانب غيره من التعريفات ، فالأغنية الشعبية هي : « الأغنية المرددة التي تستوعبها حافظة جماعة ، تتناقل آدابها شفاهاً ، وتصدر في تحقيق وجودها عن وجدان - شعبي » . وهي تتعدد بتعدد مناسباتها ، ويختلف شكلها باختلاف الاطار الذي تعيش بين جنباته ، فالأغنية الدينية تختلف عن أغنية العمل ، وهما مختلفتان عن أغاني الأطفال . . . وهكذا . كما أن الأغنية الشعبية بشكلها الخاص ، تختلف عن الموال ، وهو أحد الأنواع الرئيسية في عائلة الأغنية الشعبية بمفهومها العام .



الفصل السادس

المسوال



١ - الموال

جذب الموال اهتمام الدارسين منذ البداية ، لا باعتباره شكلاً من أشكال الإبداع الشعبي ، ولكن باعتباره فناً ملحوناً ، انحرف عن الفنون القولية المعتبرة عند النقاد والدارسين العرب ، تلك الفنون التي تخضع للقوالب التقليدية في التعبير ، ولا تشذ عن الإطار اللغوي آنذاك . ويعيش الموال ، ويزدهر على ألسنة الناس ، وعلى ألسنة المتفكّهين والظرفاء ، وعلى ألسنة الشعراء الذين ينظمون الشعر الفصيح أيضاً . ويستمر على ذلك زمناً ، حتى يصبح في النهاية وثيق الصلة بالناس ، وبأسلوب تعبيرهم ، ولا تنقطع صلته بالأوساط المثقفة ، وإن لم تبلغ هذه الصلة نفس الدرجة التي كان الموال قد وصل إليها عند الناس والشعب عادة .

وقد اتفق الدارسون على أن الموال فن غنائي شعبي شائع ، ليس في مصر فحسب ، بل في غيرها من البلدان العربية أيضاً . واختلفت الآراء حول نشأته ، وأصله ، فمن قائل أنه قد نشأ في واسط بين عمالها الذين كانوا يتغنون بأبيات يقولون في آخر كل بيت منها «يا مواليا» ، أثناء عملهم وهذه الأبيات هي : -

منازل كنت فيها من بعدك درس يا مواليا
خراب لا للعزا تصلح ولا للعرس يا مواليا
فأين عينيك تنظر كيف فيها الفرس يا مواليا
تحكم وألسنة المداح فيها خرس يا مواليا

ومن قائل أنه نشأ ببغداد عندما رثت جارية كانت عند «جعفر بن

يحيى بن خالد البرمكى سيدها بهذه الأبيات بعد أن نكب هارون الرشيد
البرامكة ، وكانت تصيح عقب كل بيت منها بعارة «واموالياه» فتقول : -

يا دار أين ملوك الأرض أين الفرس واموالياه
أين الذين حموها بالقنا والترس واموالياه
قالت تراهم رمم تحت الأراضى الدرس واموالياه
سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرس واموالياه

ولم تقف الجهود لتفسير النشأة والاسم عند هذا الحد ، فان هناك من
يذهب إلى أنه قد سمي كذلك «لموالاة بعض قوافيه بعضاً» ، أو «لأنه كان
أحدهم إذا نعى مواليه قال «يا مواليا» «وقيل أيضاً» لأن أول من نطق به
موالى بنى برمك . كما أن الدارسين المحدثين قد أسهموا بدورهم أيضاً في
محاولة التفسير ، فيربط البعض بين لفظ «الموال» «وكلمة» «اللولوة» معتمداً
على التحليل اللغوي ، والاقتران الصوتي بين اللفظين ، رافضاً السبب
التاريخي الذي أورده - مؤرخوا الأدب ونقاده لتفسير النشأة والاسم الذي
شاع على هذا الفن بعد ذلك .

وعلى أية حال ، فما زال الباب مفتوحاً أمام تعليقات أو تفسيرات
أخرى ، إذ لم يقام الدليل العلمي الذي يمكن الاطمئنان إليه ، على صحة
واحد من هذه الأسباب أو التفسيرات بعد .

إن «اصطلاح» «موال» يطلق في الحقيقة - على أكثر من شكل من
أشكال التعبير الشعبي الغنائي ، ولذلك فإننا سنجد أنواعاً وتسميات
متعددة لهذا النوع من أنواع الغناء الشعبي . ويمكن لنا أن نقسم أشكال
الموال إلى نوعين متميزين . الأول هو الذي استقر على شكل معين محدد ،
لا يتعداه ويكون المعنى مكتملاً في حدوده - ومن هذا النوع «الموال

البغدادى» ويتميز بأنه يتكون من أربعة أبيات متحلة القافية كذلك الأبيات التي نسبت إلى جارية البرامكة وعمال واسط ، ومن أمثلة هذا النوع المواويل الحديثه التالية : -

١ - أحسن سلاح الأدب صاحبه يعيش معزوز
ان عاشر الجن يبقى في وسطهم معزوز
وان كلم الناس يبقى ديمه عندهم معزوز
ويقضى عمره ، وهو على الداوم معزوز^(١)

٢ - ياعم تاجر بلا مال يبقى الجدر رس ماله
ماشى في أمان الله وحب الخلق رس ماله
يسعى في الخير والطيب والمعروف رس ماله
إذا كان مالوش حد يبقى طيبه رس ماله^(٢)

٣ - ابن الكرم في الكرم عاش عمره متعلم
مادام أساسه عريض بكرم ويتعلم
فيه فرق واضح ما بين جاهل ومتعلم
الأب يشكر مادام الابن متعلم

٤ - البين جاب لى طبيخ حنضل وقال لى كل
كل مامتيم وفرق ع الغلابة الكل

(١) يعيش معزوز : يعيش محل تقدير الجميع واحترامهم - ديمه : دائماً

(٢) رس ماله : رأس ماله .

من بعد ما كنت في لمة وزاين الكل
صبحت غلبان ومسكين ومستحمل كلام الكل

والنوع الثاني هو ما أطلقوا عليه اسم الموال «الأعوج» أو «الخماس»
ويقال ان تسمية بالأعوج جاءت من أنه يتكون من خمسة أبيات تتحد قافية
الأبيات الثلاثة الأولى مع قافية البيت الخامس ، أما قافية البيت الرابع
فتختلف عن قافية بقية الأبيات ، وذلك أن ناظمي الموال ، لما أحسوا أن
المعنى الذي يريدون التعبير عنه لا يكتمل في إطار الأبيات الأربعة التي
كانت هي الشكل الشائع للموال ، أدخلوا بيتاً جديداً مختلف القافية بين
البيتين الثالث والرابع الأصليين ، ومن ثم أصبح هذا البيت الجديد هو
البيت الرابع ، وأصبح البيت الرابع الأصلي ، هو البيت الخامس الذي
يقفل به الموال الجديد ، ومن أمثلة هذا النوع : -

١ - الصاحب الى يفوتك يقن انه مات
أترك سبيله ولا تندم على الى فات
الصقصر بيطير وبيعلى وله همسات
يقعد في الجو عام والا اثنين
يموت من الجوع ولا يحود على الرمات^(١)

٢ - يا ريس البحر خدني معاك من البر أحسن لي
أتعلم الكار بوسع البال أحسن لي^(٢)
أزود بمدره ، أجر لبان أحسن لي

(١) يقن : أيقن همات : جمع همم الرمات : جمع رمة وهي الجيفة .

(٢) الكار : الصناعة أو العمل .

طلعت ألم القلوع لقيت العمل أطول من الصارى
رهيت المدارى وقلت السر أحسن لى^(١)

٣ - يابنت ردى الباب باقفاله
قالت حبيبى خطر فى الدرب واقفاله
دا حبيبى زى عيد رمضان كل الناس واقفاله
وحق النبى الى الغزالة استجارت بيه
لا زمزم الكأسات وابات طول الليل واقفاله

وأما النوع الثالث فهو يتكون من سبعة أبيات ، وقد شاع عند
الدارسين تسميته «بالنعمانى» ، ولا ندرى فى الحقيقة سبباً لهذه التسمية ،
فالفنانون الشعبيون يسمونه «السبعاوى أو السباعى» نسبة إلى عدد أبياته
والأشهر أنهم يسمونه : «السبعاوى» . ويتميز هذا النوع من المواويل بأن
الأبيات : الأول والثانى والثالث والسابع متفقة فى قافيتها ، أما الأبيات :
الرابع والخامس والسادس فمن قافية أخرى مغايرة للأبيات السابقة .
ويقال أيضاً فى سبب اختلاف قافية هذه الأبيات الثلاثة (الرابع والخامس
والسادس) ما سبق أن قيل عن سبب اختلاف قافية البيت الرابع فى الموال

(١) المدرة : قطعة طويلة من الخشب يبلغ طولها حوالى مترين يستخدمها البحارة فى دفع
مراكبهم فى المياه الضحلة . لبنان : جبل . العويل : نوع من الحبال يستخدم فى المراكب الشرعية
وهو عادة متوسط الطول . وتفيد الكلمة معنى الانسان النذل أيضاً .
ومعنى الموال : ان الرجل قد ترك البر وذهب إلى البحر ليتعد عن الانذار ويتعلم عملاً
ينفعه ولكن خاب أمله فقد وحد العويل أطول الصارى وهو أعلى شىء فى المركب وهذا غير
جائز ، ومن ثم عاد مرة ثانية إلى البر .

الأعرج . والموال النعماني هو أكثر أنواع المواويل شيوعا وانتشارا في المجتمع الشعبي في مصر ، وخاصة بين المغنين المحترفين ، وهو الذي تنظم فيه المواويل القصصية عادة . وهذه بعض نماذج للموال النعماني : -

١ - شوف الكلام اللى قلتولك ماجراشى
وأدى اللجام انكسر حنى الكحيل ماجراشى
أوعك تماش جدع يكون طول عمره ما جراشى^(١)
ماشى جدع ينزل على العدا جرابه
ماينبت من قوم لو كانت راكبه خيل جرايه
دانا نزلت دموعى على الخدين جراية
أكثر اسايا من احبابى وأنا ماادراشى^(٢)

٢ - والنبي يالى انت بتحب قول لى الحب كام لون
إذا كنت جاهل تعالى وأنا أقول لك عليه كام لون
حسن الطبيعة يكون أحسن ودوس على اللون
يالى غويت المناظر والعيون غشوك
امشى مع الناس أصلا لو حكمت تنام على الشوك
أوعك تماشى الخسيسا لو دبحولك العزيز غشوك
لتبات موشوك وتلدوق العذاب كام لون .

(١) ما جراشى : لم يحدث - ما جراشى (٢) : لم يجر ماجراشى (٣) : لم يتعلم - أوعك تماشى : حاذر من مصالحة

(٢) جرايه : مغيرا - جرايه (٢) : مسرعة - جراية (٣) : تجرى .

٣ - لو كنت تسمع كلام اللى يحبوك ماتسيب
لا تأخذ الحمل ولا المتاهيم ولا السييب
خذ لك أصيله يافتي يكون أصلها طيب
ان ضاع مالك تقول لك يافتي فداك
وان حصلك ضيم تقول لك أشيله وياك
وان صابك مرض لا تهملك ولا تنساك
تسعى تجيب لك الدوا وتعيش معاك على المر والطيب

هذه الأنواع أو الأشكال هي الأشكال السائدة في المجتمع
الشعبى ، ولكن ليس معنى ذلك أنها مطردة دائماً ، ذلك أن هناك أشكال
أخرى ، لا تعرف تسميات خاصة بها ، ولا تلتزم بعدد محدد من
الآيات ، فقد تكون أكثر أو أقل عدداً من الأشكال التى سبق أن أوردنا
نماذج لها . فقد تصل المواويل أحياناً إلى تسعة عشر بيتاً أو أكثر - فى غير
القصص منها - وأكثر ما يشيع ذلك بين المغنين المحترفين فى المجتمعات
الشعبية . ومن الملاحظ فى هذا الصدد أن المغنين المحترفين لا يلتزمون دائماً
بعدد معين من الآيات فيما يغنونه من مواويل فأحياناً يكون الموال مكوناً من
ثلاثة أبيات وأحياناً أخرى من ستة أبيات أو ثلاثة عشر بيتاً وهكذا حسب
المناسبة أو الظروف التى يغنى فيها ، ذلك لأنه يتلقى عادة هبات «نقوط»
أثناء غنائه ، فيمدح صاحب الهبة ثم ينتقل إلى غيره وهكذا ، ومن ثم فإن
المواويل القصيرة حيثئذ تصبح أمراً لازماً حتى يتمكن من الحصول على
هبات أكثر ، والأسلوب الشائع لهذا النوع من المواويل يبدو فى هذه
النماذج : -

ألف ولام وسين زينة الجمع ياسيد

اليه والبدال بقية الاسم ياسيد
دانت تكرم عشان خاطر السيد^(١)

ويتميز الموال عامة بأنه ينظم في وزن البسيط «مستفعلن فاعلن
مستفعلن فاعلن» ولكن هذا الوزن يضطرب كثيراً على السنه المغنين
الشعبين المحترفين الذين يعتمدون في المقام الأول على الموسيقى المصاحبة
لهم لا على ضبط الوزن الشعري ويمكن أن نلاحظ هذه الحقيقة أيضاً عند
مغنى المواويل من غير المحترفين ، وهم لا يعتمدون على الموسيقى كعامل
مساعدة في غنائهم ، وإنما يغنون بأصوتهم العادية لأنفسهم أو
لأصدقائهم ، ومن ثم فهم يعتمدون أساساً على ادغام الحروف أو مدها أو
تقصيرها ، حتى يستطيعوا سد الخلل الذى ينشأ عن عدم مراعاة الوزن ،
وذلك راجع في الواقع إلى الانتقال الشفاهى ، والاعتماد على الذاكرة ، في
الأوساط الشعبية ، مما يؤثر في تغيير بعض الأجزاء أو نسيانها وعلى ذلك
يكون على مغنى الموال أن يحافظ على شكل العام للموال الذى يغنيه بطريقته
الخاصة .

ويشتهر في مصر نوع آخر من المواويل غير تلك التى ذكرنا أمثلة لها
فيما سبق و يجد احتفالاً كبيراً من جانب المجتمعات الشعبية . . إذ قلما تخلو
مناسبة عامة في مجتمعاتنا الشعبية من مغنى يروى موالاً قصصياً . وأشهر
هذه المواويل في مصر «موال أدهم الشرقاوى» و «موال حسن ونعيمة» و
«موال بهية وياسين» و «موال شفيقه ومتولى» و «موال الطير» .

ويختلف الموال القصصى عن غيره من المواويل العادية في عدة
أمور .

(١) السيد/المقصود به السيد أحمد البدوى رضى الله عنه - إليه : الياء

أولها . ان الموال القصصى يطول عدد أبياته ليصل أحياناً إلى أكثر من ٤٠٠ بيت .

وثانيها : أنه يحكى قصة بأن يأخذ حدثاً واحداً أو موقفاً يبني عليه قصته التى تستمد غالباً من المأثور الشعبى إما مباشرة ، أو عن طريق استلهام روح القصص - الشعبية وتقديمها بطريقة جديدة ، ولكنها لا تخرج فى جوهرها ومضمونها عما يعتنقه الشعب من قيم ، وما يؤمن به من مثل ، وما يحتفل به من عادات وما يحافظ عليه من تقاليد عريقة .

وثالثها : أن الفنانين المحترفين هم أشهر من يحفظون هذا النوع من المواويل ، ويغنونه ، كما أنه من النادر أن يكون غير مصحوب بالموسيقى .

وليس معنى ذلك أن الموال القصصى لا يرويه أو يحفظه الا المغنون المحترفون ولكن المقصود أن غير المحترفين أقل قدرة من المحترفين فى هذا المجال . وينبغى أن نشير هنا أن الموال القصصى يفقد جزءاً كبيراً من تأثيره إذا روى دون مصاحبة الموسيقى له ، فالموسيقى عنصر أساسى وهام فى بنائه ، تسهم فى التعبير عن المواقف المختلفة التى يحفل بها الموال ، وتزيد من تأثيرها وانفعال المستمعين بها . كما أنها تسهم بشكل واضح ، مع الشعر ، فى تشكيل الصورة العامة التى يرسمها الموال ومن هنا فإن الوجدتين ، الشعرية والموسيقية متلازمتان تماماً فى الموال القصصى لا تستغنى أحدهما عن الأخرى .

ويمكن لنا أن نضرب مثلاً للمواويل القصصية بهذا الموال المشهور في مصر كلها وهو «موال حسن ونعيمة» الذي يحكى عن «حسن» الشاب المغنى الذائع الصيت وحبه لنعيمة وما انتهت إليه قصة حبهما . ويبدأ الموال بهذه الأبيات .

لو كنت أعلم بأن الوعد مدارى
ما كنت أطلع ولا أخطر قط من دارى
وأرضى بقليله وأقول للقلب متدارى
دارى على بلوتك يالى ابتليت دارى

التي تلخص أحداث الموال كلها وتنبئ عن النهاية المفجعة التي تنتهى إليها قصة حب «حسن ونعيمة» والقصة تبدأ برؤية حسن لنعيمة عندما كان يغنى فى أحد أفراح بلدها ، ويقع فى هواها ، وتقع هى أيضاً فى حبه . ولكن المجتمع لا يرضى عن هذا الحب ، ويعبر الموال عن هذا الجزء من القصة فيقول :-

يسأل حسن على بيت أبو نعيمة فين
درت نعيمة قالت له يا حسن حباك
أشروط مع أبويا وأنا طلائك من الشباك
رسى حسن على بيت أبو العزيزة نعيمة
وقال له يا عم أنا طالب القرب منك
مارد أبوها وقال مانديش بناتنا للمغنين

ولكن نعيمة لا ترضى بما قدره عليها أبوها ، فتهرب إلى «حسن» ولكنه يعيدها إلى أهلها الذين يغدرون به ويذبحونه ، ويرمون رأسه فى

النيل لتعود إلى قرية «حسن» ليجدها أهله . ويصور الموال ، ما حدث بين «حسن» ووالد نعيمة من ناحية ، وما حدث بين «حسن ونعيمة» من ناحية أخرى مبتدئاً بتقرير هذه المضمون الذي يجد صدى هائلاً في المجتمع الشعبي :-

وعدك ومكتوبك يا قلبي منه تروح على فين

واللى انكبت ع الجبين لازم تشوفه العين

وفى جزء آخر توصى نعيمة حسن عندما أخذوها منه :-

أوصيك يا حسن والزمن يوصيك .. متجيش

بلدنا ..

أبوي خاين يا حسن .. ويخون العيش في

بلدنا ...

وأول ما غابت عن عينه كان عقله معها

غاب ...

وعد ومكتوب قلبي منه تروح على فين

واللى انكبت ع الجبين لازم تشوفه العين ...

وهو بذلك يمهد للنتيجة التي يريد الانتهاء إليها وهي مقتل حسن ،

والعبرة التي يريد أن يؤكد كما يقول في هذا الجزء الذي تنتهى به أحداث

القصة :

أوصيك يا غريب ما تحب بره بلدك

تموت غريب المنازل وتحزن عليك بلدك

وقليل يا غريب ان الخبر وصلوه بلدك

وهكذا تنتهى قصة موال من أشهر مواويل الحب فى مصر ، يمكن للمتأمل فيه أن يجده ممثلاً لكل القيم والمثل والعادات التى يحتفل به المجتمع الشعبى فى مصر .

٢ - أغانى الطفولة

الميلاد - وترقيص الأطفال - والختان - وألعاب الأطفال

١ - ترتبط الأغنية الشعبية ارتباطاً وثيقاً بدورة حياة الانسان منذ ميلاده فكلمات جدت مناسبة فى حياة الفرد احتفل بها ، ومن ثم تبدأ الأغنية فى مصاحبته منذ الأيام الأولى التى ترى عيناه فيها الدنيا . فيحتفل المجتمع الشعبى فى مصر بميلاد الأطفال الذكور احتفالاً كبيراً يشترك فيه الأهل والأقارب وأطفال الأسرة والعائلة ، ويكون هذا الاحتفال ليلة اليوم السابع بعد ميلاد الطفل ، وفى هذه الليلة تقدم الهدايا و«النقوطة» إلى أم المولود .

وتعد هذه المناسبة من أقل المناسبات التى تسهم فيها الأغنية الشعبية بدور كبير ، فالأغاني التى تتردد فى هذه الليلة معروفة ، ومتشابهة فى مصر كلها ، وهى قليلة جداً . وتصاحب هذه الأغاني البسيطة التركيب عادة رش الملح فى أرجاء المنزل ، فيغنى الأطفال الصغار من بنات وأولاد وهم يحملون الشموع ، ويدورون مع السيدة التى ترش الملح فى أرجاء المنزل :

حلقاتك برجالاتك حلق ذهب فى وداناتك . .

هذا إذا كان المولود ذكراً ، أما إذا كان أنثى فإن الكلمات لا تختلف عن الكلمات السابقة إلا فى توجيه الحديث إلى الغائبة للدلالة على التأنيث :

حلقاتها برجالاتها حلق ذهب فى ودانتها . .

أو تنطق «تاء المخاطب» مكسورة «في» حلقائك ... الخ «للدلالة على التأنيث أيضاً» .

والحقيقة أن ذلك قليل جداً ، فكما سبق أن ذكرنا ان المجتمع الشعبي يحتفل بالأولاد الذكور ، ويرجو الاكثار منهم ، وتنسحب هذه الحقيقة على كثير من الأغاني التي تقال في المناسبات المختلفة . وفي يوم السبوع تغنى السيدة التي ترش الملح :-

يا ملح دارنا ... كتر صباينا
يا ملح دارنا ... كتر عيالنا

٢ - أما المناسبة التي يوليها المجتمع قدراً كبيراً من اهتمامه ، وكان هذا الاهتمام قد أحست به الأغنية الشعبية ، فانعكس عليها ، ومن ثم تعددت نصوصها ، وكثرت بالقياس إلى أغاني «السبوع» ، فهي مناسبة ختان الأطفال الذكور أيضاً .

وأغاني الختان يغنيها المحترفون ، وغير المحترفين إذ يحدث أن يستأجر أهل الطفل مغنيات محترفات ممن يجدن غناء هذا النوع من الأغاني - أغاني الختان - كي يساهمن في الاحتفال بختان طفلهم . ولكن ذلك في الحقيقة مقصور على المدينة فحسب ، إذ أنه النادر أن يستعين المجتمع الشعبي بالمحترفين أو المحترفات ، فكل سيدة وفتاة تحفظ الكثير من هذه الأغاني ، وهي تدور في الأغلب الأعم حول الطفل نفسه وأسرته والحلاق الذي يسند إليه المجتمع الشعبي القيام بختان الطفل .

وتصور أغاني الختان . العادات المرتبطة بعملية الختان ذاتها . ومازالت هذه الأغاني تنسب ختان الطفل إلى «الحلاق» أو «المزين» .

رغم ان عدم اجتماع قد جعل للطب الحديث دوره الكبير في هذا المجال . ولا يعنى ذلك بالضرورة في واقع الأمر ، أن أسلوب هذه الأغاني قد تغير في المجتمعات التي قل الاعتماد فيها على «الحلاق» في هذه الشئون فإن من خصائص المجتمع الشعبي أنه يحافظ على أنماط التعبير الشعبية الماثوره والتي عاشت في وجدانه زمناً طويلاً ، إلى حد يقترب بها من الجمود أحياناً ، فهو لا يقبل التغير بسهولة ولا يغير من أساليب تفكيره وأنماط سلوكه بالسرعه التي تتغير بها أنماط السلوك والعادات المصاحبة لمعالم حياة الانسان الرئيسية في المدينة مثلاً ، وحتى لو تعدل السلوك أو تغيرت العادة فإن أسلوب التعبير يظل محتفظاً برواسب مختلفة من العهد الأقدم نسبياً .

وكمثال فأننا نشير هنا إلى ما كان «للحلاق» باعتباره شخصية رئيسية في عملية الختان ، من أهمية يكشف عنها ما كان يصاحب الختان قديماً من عادات ، وظواهر تمثيلية اختفت الآن ، ولكن ظلت الأغاني تتحدث عن دوره ، وتوجه الحديث إليه :-

المغنيه : دارى يامزين دارى .. سمعنى عياط الغالى ياعينى ..
 المرددات : دارى يامزين دارى .. سمعنى عياط الغالى ياعينى ..
 المغنيه : وآدى أمه قاعدة مجليه
 وفى ايدها الأساور بميه
 وآدى أبوه ماسك الصينيه
 بيفرق شربات الغالى ياعينى ..
 المرددات : دارى يامزين دارى .. سمعنى عياط الغالى ياعينى ..

وتقول أغنيه أخرى :-

المغنيه : خش الجنينه وهاته يامزين ..

المرددات : خش الجنينه وهاته يامزين ..
المغنيه : خش الجنينه وسمى عليه ..
وجلعه بدلاته يامزينه ..
المرددات : خش الجنينه وهاته يامزينه
المغنيه : خش الجنينه .. هاتلاقى محمد ..
حلو عن رفجائه يامزينه ..

وترسم أغاني أخرى صورة عملية الختان في خطوطها الرئيسية بكل
الأشخاص الذين يوليهم المجتمع اهتمامه في مثل هذه المناسبات كالأم ،
والأب ، والخال والعم . كما تبرز ما يصيب الطفل من ألم ،
وترجو «الحلاق» والمحيطين به أن يترفقوا به حتى لا يمزق بكأؤه قلوب أمه
وأبيه وأسرته :-

المغنيه : يامطاهر يا صغير تحت السجيفة .
المرددات : يامطاهر يا صغير تحت السجيفة .
المغنيه : اقطع له يامزين بإيدك خفيفه .
المرددات : يامطاهر يا صغير تحت السجيفة
المغنيه : يامطاهر الصبيان ياعثمانلى
المرددات : يامطاهر الصبيان ياعثمانلى
المغنيه : طاهر محمد بشو يش عليه وسمى
المرددات : يامطاهر الصبيان ياعثمانلى ..
المغنيه : وانقل دمه فى محارم تلى
المرددات : يامطاهر الصبيان ياعثمانلى

المغنية : يامطاهر الصبيان يابهلول
المرددات : يامطاهر الصبيان يابهلول
المغنية : أمه تقول بشوئش عليه يامزين
المرددات : يامطاهر الصبيان يابهلول
المغنية : وأبوه يقول سموا عليه هاتوهلى
المرددات : يامطاهر الصبيان يابهلول

وكما تذكر الأغنية السابقة الأم والأب ، فإن هذه الأغنية تذكر الخال والعم أيضاً ، وقد تذكر أغاني أخرى الخالات والعمات وغيرهن من ذوى القربى ولكن الشيء الجدير بالملاحظة أن الأم والخال يذكرا في هذه الأغاني أكثر مما يذكر غيرهم من أفراد الأسرة أو الأقارب ويحتل الخال بالذات مكانة كبيرة ليست بمكانة العم مثلاً ، فهي مكانة تقترب من مكانة الأب ، ويتضح هذا في الأغاني والأمثال الشعبية والأقوال الشائعة مثل «طالع لخاله» أو «الخال والد» أو «الأصل من الخال» و «دا مالوش خال» ... الخ وتقول الأغنية :-

المغنية : ماطاهر إلا الصغير الصغير
وله شميعة بتنور بتنور ..
المرددات : ماطاهر إلا الصغير الصغير
وله شميعة بتنور بتنور
المغنية : دخل بعزوته ويامواسه
دخل الاسطى فى حوشنا الجوانى
بشوئش عليه .. لما ييجى خاله ياخذ البدله

المرددات : ما طاهر إلا الصغير الصغير
وله شميعة بتنور بتنور

وفي أغنية أخرى :

كان هنا الضحوية خال المطاهر
كان هنا الضحوية خال المطاهر
كان هنا الضحوية .. وفي ايده دوايه
بالذهب مطلبة .. راح المحلة ...
بيحب كساوى لابنه .. جاب الشياخة
كلمته المقضية ... خال المطاهر ..
كان هنا الضحوية خال المطاهر

ومن الملاحظ أن هذه الأغاني لا تتعرض بالذكر لختان البنات على الإطلاق ، وذلك نابع أولاً وأخيراً من عادات المجتمع الشعبى وعرفه وأثر مباشر واضح لاهتمامهم بالأولاد الذكور دون البنات فى بعض المناسبات التى يحتفلون بها كانعكاس لتقاليدهم .

٣ - وتشهد مرحلة الطفولة لونا آخر من الأغاني الشعبية تتميز عن غيرها من الألوان الأخرى لسمات خاصة ، وهى ما اصطلح على تسميتها بأغاني «ترقيص الأطفال» أو «أغاني المهد» والتى تشيع فى المجتمعات الشعبية وتعرف باسم أغاني «تهنين الأطفال» وهى الأغاني التى تغنيها الأم لطفلها أو لطفلتها - وهى تهدهده كى ينام ، أو يكف عن البكاء ، أو تغنيها لملاعبته ومداعبته وترقيصه وتعليمه منه بعض الحركات البسيطة من سير وتحريك اليدين ، والتصفيق ... الخ .

وتتميز هذه الأغاني بأنها قصيرة في العادة ، وأنها مكونة من مقطوعات صغيرة ، تكررهما الأم مرات ومرات حتى ينام الطفل أو يكف عن البكاء . وهي تتميز أيضاً بأنها هادئة الأداء ، خافته النبرة ، بالإضافة إلى أنها ليست جماعية في أدائها ، وذلك لعدم مناسبة الغناء الجماعي هناك صبغة الأغنية .

وهذه الأغاني في أبسط أشكالها عبارة عن بعض الهمهمات الهادئة التي تسير وفق نغمة معينة ، رتيبة وهادئة ، يصحبها غالباً تحريك الطفل أو بعض أجزاء جسمه ، كالذراعين مثلاً ، أو إهتزاز الأم نفسها أو من تحمل الطفل ، هزات خفيفة تناسب إيقاع الهمهمة التي تحدثها بفمها .

وقد احتفظت أغاني المهد حتى الآن بهذه الهمهمات التي تفصح عن البدايات الأولى لها مثل « هو . . هو » « أو » « نته - هو . . » . الخ .

وتعرف جميع المجتمعات الانسانية - سواء في الشرق أو في الغرب - نماذج عديدة لهذه الأغاني .

والجدير بالذكر أن هذه الأغاني تتشابه عند شعوب العالم كله ، في أنها مهما كانت اللغة ، ومهما كان الإيقاع الذي تسير عليه ، توجه الحديث إلى الطفل راجية له نوماً هادئاً ، أو معددة صفاته الجميلة التي تعز بها أمه ولا ترضى بغيرها بديلاً أياً ما كان البديل ، فالأغاني التالية تركز على إعجاب الأم بطفلها إعجاباً كبيراً . فتقول الأغنية : -

يا وله يا وله . . .
يا حبيبي يا حبيبي . . .
يا دوا لنلعين تطيبني . .

واتا خدتك من نصيبى ..

قسموا المال يا حبيبى ..

خدتك انا من نصيبى ..

وتقول أغنية أخرى : -

أنا ريتته حبا حداى ..

والعباية بتضوى ضى ..

قلت له سلامات ياخى ..

ياللى شرحى القلب شوى ..

دا انت محسب للأولياء ..

وكل شيخ ميت وحى ..

دانا ريتته من بعيد ..

شبه العمده م الصعيد ..

راكب المهرة كحيلة

ووراه اتنين عبيد

فات على العدو كمدى ..

وكان على أمه يوم عيد

الواد جاي من بعيد

زى عريان الصعيد

فات عريان الصعيد

فات على العدو كمدى

وكان حادانا نهار عيد

فهو نور عينيها ، وهو دواء لها ، وهو أفضل من المال ومن كل شىء

آخر . إنها تصف فرحتها به ، وما يضيفه عليها من بهجة .

وتصف ملابسه وما تتمناه له عندما يكبر ويبلغ مبلغ الرجال ويأتى إليها بعباءته الجميلة التى تنتشر الضياء حيثما حل ، وفرسه «الكحيلة» وعبيده من خلفه يجيئون له مطالبه . . . وتصور أيضاً شعور الحاسدين والأعداء عندما يرونه فيموتون كمدأ لأنهم لا يستطيعون حياله شيئاً فهو لا يؤثر فيه الحسد ، لأنه الأولياء والصديقين يحيطونه برعايتهم . . أما هى - أمه - فإن أيامها كلها أعياد مادامت تراه ، فى أحسن حال ، وأبهى حلة ، وأجمل صورة :

يا محسنة يا محسن سانه
والدوايه ذهب فى حزامه
والاقلام ياقوتى
ياعدوة أمه طقى موقى
يا محسنة ياما أخف ضله
ياخزيت العين عنيه
اندهوا للعبد شلبى
يشيل الدوايه منه^(١)

وتشيع أيضاً فى هذه الأغانى الوعود بإجابة طلب ، أو باحضار هدية وهو اسلوب تعرفه كل المجتمعات تقريباً بالأغنية الإنجليزية .

تعد الطفل بجلد أرنب ليتدثر به ، وتعد الأغانى الدائمية والنرويجية الطفل بأن أباه سوف يحضر له حذاء جديداً له أزرار ، أما الأغنية الصينية فتعد الطفل بنائى من البامبو يلعب به . وتتعدد الوعود

(١) سانه : لسانه - الأعلام ياقوتى : الأعلام فى يده تشبه الجواهر (الياقوت)
اندهوا : نادوا - ياخزيت : تمنى من الله ان يبعد ويكف عيون الحاسدين عن ابنها

والهدايا ولكنها تتناسب عادة مع خيال المغنى والبيئة التى يعيش فيها ،
والمثال الشائع فى مصر كلها هو الذى تمثله تلك الأغنية : -

ننا نام ... ننا نام
وادبع لك جوزين حمام ..
ما تخافش يا حمام ..
باضحك على حسين لما ينام

وكما توجد اغانى توجه للطفل الذكر تتغنى بمحاسنه ، وما تتمناه له
أمه فى مستقبل الأيام يوجد إلى جانبها أيضاً أغانى توجه إلى البنت الصغيرة
تكشف عن مشاعر الأم تجاه ابنتها وسعادتها بها ، وأمنياتها لها : -

لما قالوا دى بنيه ..
قالوا الحبيبة جايه ..
تعجن وتخبز لى ..
وتلالى البيت ميه ..

وتغنى الأم فى أغنية أخرى : -

يا شيلة ايديها كده ..
فات الركوبة واجه ..
قالت الحما واخت الجوز ..
من يقدر على كده ..
يا شيلة عينيها ..
بانى معانيها ..

قالت الحما واخت الجوز
مين يقدر يعانيها ..

فهى فرحة بها ، لأنها سوف تساعدنا فى شئون البيت ، كما أن جماها
الذى أذهل الناس عن شئونهم ، وجعلهم يتركون أعمالهم ، ويقعوا
أسيرى حسننا ، مما جعل الأهل والأقارب يعترفون بميزاتنا يزيد من فرحتنا
بها ، وتقول الأغنية : -

يا حلوة يأم المناديل ..
واش وداك عند الوحشين ..
انا يامه مانيش منهم ..
دانا جايه أزينهم ..

وتؤكد هذه الأغاني التى توجه الحدث إلى البنت الصغيرة على جماها
بصفة خاصة ، وما يفعله جماها بالناس ، وهو ما يتفق مع تصور المجتمع
الشعبى لكل من الولد والبنت ، فبينما تركز الأغاني التى يرقص بها الأطفال
على صفات الرجولة ، والمركز الاجتماعى الذى تتمناه الأم لابنها تركز
الأغاني التى ترقص بها البنت على ما يرتبط بالأنوثة من جمال وحسن والأغنية
التالية تؤكد هذا المعنى : -

ست البنات ريدي ..
من حسنك نشف ريقى ..
والناس فى غضب ورضا ...
وانت فى التزاويدي^(١) ..

(١) فى التزاويدي : تزدادين حسنا كل يوم

كما تضيف الأغنية التالية تأكيداً آخر فتقول : -

يابت بيقول لك أبوكى ..
ما تطلعيش فى الأيالة ..
محمر ورد خدودك ..
محروا وراك الخيالة ..

وفى نص آخر : -

يابت بيقول لك أبوكى ..
ما تطلعيش فى الأياله ..
شيخ القبيلة لما شافك ..
شيع وراكى الخياله^(١) ..

ولا تقتصر هذه الأغاني على هداية الأطفال وملاعبتهم فحسب ، بل إنها تقوم فى أحيان كثيرة بوظيفه تربويه ، من تعليم الطفل كيف يتكلم ، وكيف يسير محاكياً أمه التى تغنى له وتغريه بتقليدها ، فهى تلاعبه وتمسك به من ذراعيه وترقصه . وهى تغنى له :

الى يسقف بابا يكسيه ..
توب حرير يتمخطر به ..
الى يسقف بابا يكسيه ..
توب حرير يدلح فيه ..

أو تجعله يقف بعيداً عنها ، لتصفق له ، ملوحة بيديها ، كى يخطو نحوها
قائلة : -

(١) شيع : أرسل الأياله : وقت القبوله .

تاتا خطى العتبة . . . تاتا حبة حبة . .

وتكررها مرات عديدة . . حتى يستجيب الطفل لدعوتها ، وقد يتعثر ولكنها تسنده المرة بعد الأخرى ، حتى يستطيع أن يسير بضع خطوات وحده . ومن يبدأ في تعلم السير وحده دون مساعدة أمه .

٤ - أغاني ألعاب الأطفال : تعرف المجتمعات الشعبية على اختلافها ألعاباً خاصة لا يلعبها إلا الأطفال في سنى حياتهم الأولى ، وهم لما يبلغوا سن الشباب . وتتميز هذه الأغاني بأنها على درجة كبيرة من بساطة التركيب وسذاجة التعبير ، فقد نشأت أساساً لتلائم الحركات التى يقوم بها الأطفال أثناء لعبهم من جرى ، وقفز ، واستخفاء . . . وما إلى ذلك . ويخضع إيقاع هذه الأغاني لإيقاع الحركة أو الحركات التى يؤدونها الأطفال أثناء اللعب . وهى تهدف أول ما تهدف إلى تنظيم حركة اللاعبين فحسب ولذلك فإنه من الصعب تحديد ما تقصد إليه هذه الأغاني من معانى ، فهى لم تنشأ أصلاً لخدمة أى غرض أو هدف إلا ما سبق أن ذكرناه من تنظيم اللعب . ولعل السبب فى ذلك هو الإطار الذى يضم هذه الأغاني ، فهى - كما هو واضح وبديى - توجد بين الأطفال والصبية الصغار ، وهؤلاء تجربتهم بالحياة لاتزال ضحلة ، وحصيلتهم الثقافية غير مكتملة ، مما يتناسب مع أعمارهم . كما أن أفكارهم ليست بالنضج الكافى الذى يجعلهم يعون ذواتهم ، فى إطارهم الجمعى ، بنفس الدرجة التى يمكن أن يعيها الأكبر سناً . وقد أدى ذلك إلى أن تظهر هذه الأغاني فى صورة أقرب إلى التجريد منها إلى التعبير عن معنى محدد واضح يمكن ادراكه . ويمكن لنا أن نستثنى من ذلك التعميم ، تلك الأغاني التى تصاحب نوعاً من التمثيل الساذج الذى يقوم به الأطفال أثناء لعبهم وهوهم ، اذ تعبر الأغنية حينئذ عن المواقف التمثيلية التى تتكون منها اللعبة ، وترتبط بها .

وتتعدد ألعاب الأطفال في مصر ، والأغاني المصاحبة لها ، وتأخذ هذه الألعاب أشكالاً مختلفة . وهي تلعب في كثير من الأحيان بغير حاجة إلى أدوات ، وحتى إذا صاحبت اللعبة إلى أدوات ، فإنها تكون في الأغلب الأعم بدائية ، ساذجة ، مما يتوفر في البيئة .

وتذهب بعض الآراء إلى أن أغاني ألعاب الأطفال من صنع المرأة في أغلب الظن ، شأنها في ذلك شأن الكثير من أنواع الأغاني الشعبية وعلى أية حال ، فسواء أكانت من صنع المرأة أو من صنع الرجل ، فالذي لاشك فيه أن هذه الأغاني والألعاب عظيمة الأهمية لأنها ترتبط بمرحلة هامة من مراحل حياة الإنسان ، فهي لون من ألوان النشاط الاجتماعي قبل أن تكون مجرد ألعاب وأغاني ، إذ يشترك في اللعب والغناء مجموعة من اللاعبين ، يخضعون لقواعد معينة ، تنظم ألعابهم ، وتظهر هنا أهمية الأغاني باعتبارها قائمة مقام القواعد التي تنظم حركة اللاعبين .

ويمكن لنا أن نقسم هذه الأغاني إلى قسمين : -

القسم الأول : لا يرتبط بلعبة ذات كيان محدد ، وإنما تصلح لمصاحبة الحركة فحسب ، ففي إحدى ألعاب الأطفال ، تقف الفتيات في دائرة تتسع أو تضيق تبعاً لعدد اللاعبات ، وقد يشترك معهن بعض الأولاد ويبدأون جميعاً في الدوران ، وهم يغنون معاً بقيادة إحدى البنات أو أحد الأولاد هذه الأغنية : -

بقية اللاعبات

يوحـه

يوحـه

قائدة مجموعة اللعب

يوحـه

وطلعنـا الجبل

يوحه	بتنقى سبل
يوحه	وقابلنى البيه
يوحه	ادانى جنيه
يوحه	أجيب به ايه
يوحه	أجيب به وزه
يوحه	والوزه تكاكى
يوحه	وتقول ياوراكى
يوحه	ياوراك الشوم
يوحه	عدى الفيوم
يوحه	بيجيب لمون
يوحه	ولمونه حادقة
يوحه	طرشق بنادق
يوحه	والحج محمد
يوحه	نعر جاموسه
يوحه	وقاعد ع الرملة
يوحه	بيعد فلوسه
يوحه	يوحه

هيه

والنموذج الثانى المشهور فى مصر كلها هو : -

أبوح يا أبوح .. كلب العرب مدبوح ..
 وأمه عليه بتنوح .. وتقول يا ولدى ..

يا لابس الزردى ..
يا طالع الشجرة ... هات لى معاك بقره
تحلب وتسقيني ... بالمعلقة الصيني ..
والمعلقة انكسرت .. يا مين يربيني ..
ربانى عبد الله .. وانا زرت بيت الله ..
لقيت حمام أخضر .. بيلقطوه سكر ..

أما القسم الثانى : فهو الذى يعتمد اللعب فيه على تمثيلية يشترك فيها جميع اللاعبين واللاعبات ، وأشهر ألعاب هذا النوع ما يعرف عند الفتيات باسم «لعبة الغراب النوحى» وهذا وصف موجز لها : -

يبدأ اللعب بأن تقف الفتيات صفاً واحداً وراء واحدة منهم تقوم بدور «الأم» وتمسك بها من الخلف ابتها «الحيلة» . وتقف فى مواجهة الأم فتاة أخرى تمثل دور «الغراب» . ثم يبدأ بينهما الحوار التالى :

الغراب : أنا الغراب النوحى النوحى ..
لاخطف وأطير وأطير على سطوحى ..
الأم : وأنا أمهم أمهم ... ان عشت لاريهم ..
وإن مت داهية تقطع رقابهم ..

ثم يقوم «الغراب» - الفتاة التى تمثل دور الغراب - بالدوران حول الفتيات متظاهراً بالبحث عن شىء فقده ، فتسأله الأم عما يبحث ، فيرد عليها «فص ذهب وقع منى» وتصيح اللائى يقمن بدور الأبناء وهن يراوغن الغراب «الحقينا يا امه» . فتحاول الأم الهرب بيناتها خوفاً من الغراب

الذى سيختطفهن ، ويمض اللعب بين كر من الغراب الذى يحاول اختطاف الفتيات ، وفر من الأم وبناتها ، ولكن الغراب ينجح فى النهاية فى اختطاف إحدى البنات ، وعندئذ يأخذها ليخفيها فى مكان متفق عليه بينهن أثناء اللعب . ويتكرر المشهد السابق مرات ومرات ، وفى كل مرة ينجح الغراب فى اختطاف واحدة أخرى ، حتى يتم له اختطافهن جميعاً ما عدا الأخيرة التى تمسك بالأم وهى «الحيلة» لأن الأم تدافع عنها بشدة حتى لا يتمكن الغراب من اختطافها . ويدور بين الغراب والأم الحوار الغنائى التالى : -

الغراب :	ادبنى الحيلة
الأم :	مادى هالكش
الغراب :	أدبنى الحيلة ..
الأم :	ومين يطبخ ..
الغراب :	أنا أطبخ لك ..
الأم :	ومين يعجن لى ..
الغراب :	أنا أعجن لك ..
الأم :	ومين يغسل لى ..
الغراب :	أنا أغسل لك ..

ولا يجد الغراب مناصاً من الابتعاد عن الأم وابتتها ، متحياً فرصة أخرى كى ينال منهن . وتطمئن الأم وتذهب للصلاة ، فيغافلها الغراب ويخطف ابتتها «الحيلة» ، ويجرى ليخبئها مع أخواتها . وعندما تنتهى الأم من صلاتها تفاجأ بعدم وجود ابتتها فتعرف أنها مكيدة من الغراب ، ومن ثم تتكرر فى زى بائعة أساور وأقراط (غوايش وحلقان) وتسير منادية على

بضاعتها «الغوايش يا بنات . . والأمشاط والفلايات» وتسمعها الفتيات فيطلبن من الغراب أن يشتري بعض الحلوى ، ويستجيب لهن الغراب ، فيدعو البائعة ليشتري لهن ما يردنه ، وهو يخفيهن وراءه ، حتى لا تراهن الأم (البائعة) . وتطلب البائعة من كل فتاة أن تمد لها يدها من خلف الغراب حتى تختار لها ما يناسبها من حلوى . وتمد كل فتاة يدها ، فتمثل الأم أنها تقيس عليهن الأساور والأقراط حتى تتمكن من معرفة يدا ابنتها «الحيلة» فتحاول خداع الغراب حتى تستطيع انقاذ بناتها ، وتنجح في النهاية في تخليصهن من قبضته ، وتهرب بهن والغراب يجري خلفهن ، ولكنه لا يستطيع اللحاق بهن ، وبذلك ينتهى اللعب ، وقد يتكرر مرات عديدة ، وفي كل مرة تتغير الفتاتان اللتان تقومان بدور «الغراب والأم» .

وهكذا يمكن لنا أن نلاحظ ما تتسم به أغاني الأطفال ، وألعابهم من خصائص تميزها أوجزناها فيما سبق . والجدير بالذكر هنا أن كثيراً من الدارسين قد حاولوا تفسير الرموز التي تحفل أغاني ألعاب الأطفال بها ، ولكن الأمر ظل مجرد محاولات ، فمن هو الغراب النوحى ؟ وما هو المقصود بهذه النسبة إلى نوح (عليه السلام) ؟ وما هو معنى يا طالع الشجرة . . هات لى معاك بقرة ، وما هو مدلول الرموز التي تحويها هذه الأغنية ؟ أسئلة حاول الباحثون الاجابة عليها ، وأيا ما كان الأمر فإن المهم في الموضوع هو ما تؤديه هذه الأغاني المرتبطة بألعاب الأطفال من وظيفة بالنسبة لهم ، من تنظيم حركتهم وتسليتهم مما سبق أن أشرنا إليه .

٣ - أغاني الخطبة والزواج

تمثل الأغاني الشعبية التي تغنى في مناسبة الخطبة والزواج ، جانباً ثرياً في بناء الأغنية الشعبية في المجتمع المصرى عامة ، بل في كل المجتمعات الانسانية عموماً ذلك أن أغاني الحب من أقدم أنواع الأغاني الشعبية منذ عرف الانسان هذه العاطفة السامية ، ومن ثم فإن التعبير عن هذه العاطفة ومسارها الطبيعي ، من أهم وظائف هذا النوع من الأغاني الشعبية .

وتأتى أهمية أغاني الخطبة والزواج من أنها تسير فترة الاحتفال بأهم المناسبات في حياة الانسان ، من الخطبة حتى الزفاف ، فتصحب الاحتفال بإتمام الخطبة ، وتقديم «الشبكة» ، وشراء جهاز العروس ، وليالى الفرح - ليلة الحناء ، وليلة الزفاف - وهى أكثر أنواع الأغاني انتشاراً بين النساء عموماً . وليس ذلك بالغريب ، فالحب والغزل وما يدور حول الزواج ، موضوعات لأغاني كثيرة شائعة تشهر في المجتمع ، وترتبط بمناسبة العرس ، والاعداد له .

وتستوعب موضوعات عديدة تتصل بالعروس وجمالها الذى يذهب بلب العريس في مثل هذه الأغنية التي تتغنى بها الفتيات حول العروس طوال فترة الاحتفال منذ إعلان الخطبة حتى إتمام الزفاف :

المغنية :	طيره ع السجره .. يا امه اخطبيها لى ..
المرددات :	طيره ع السجره .. يا امه اخطبيها لى ..
المغنية :	ياراسها راس اليمامه .. يا امه اخطبيها لى ..
المرددات :	طيره ع السجره .. يا امه اخطبيها لى ..

المغنية :	يا شعرها سلب جمال .. يا امه اخطبيها لى
المرددات :	طيره ع السجره .. يا امه اخطبيها لى
المغنية :	يا عيونها عيون غزلان .. يا امه اخطبيها لى
المرددات :	طيره ع السجره .. يا امه اخطبيها لى
المغنية :	يا حواجبها قلم الرحمن .. يا امه اخطبيها لى
المرددات :	طيره ع السجره يا امه اخطبيها لى
المغنية :	يا قورتها هلال شعبان .. يا امه اخطبيها لى
المرددات :	طيره ع السجره يا امه اخطبيها لى
المغنية :	يا حدودها تفاحه من الشام يا امه اخطبيها لى
المرددات :	طيره ع السجره يا امه اخطبيها لى
المغنية :	يا حنكها خاتم سليمان .. يا امه اخطبيها لى
المرددات :	طيره ع السجره يا امه اخطبيها لى
المغنية :	يا رقبته كوز العطشان .. يا امه اخطبيها لى
المرددات :	طيره ع السجره يا امه اخطبيها لى
المغنية :	يا صدرها بلاط حمام .. يا امه اخطبيها لى
المرددات :	طيره ع السجره يا امه اخطبيها لى
المغنية :	يا نهودها فحول رومان .. يا امه اخطبيها لى
المرددات :	طيره على السجره .. يا امه اخطبيها لى (١)

وهى تصور صفات الحسن المثالية التى يحتفل بها المجتمع الشعبى
عندما يريد أن يرسم نموذجاً للجمال الذى يتطلع إليه ، فالشعر طويل يماثل

(١) طيره : طائر وهم عادة يشبهون الفتاة الجميلة بالعصفور ع السجرة : على الشجرة
.. يا أمه : يا أمى سلب جمال : الحبل الطويل الذى تربط به الأحمال على الجمل قلم الرحمن : أى
أن .. أحبها مرجحة دقيقة كالخط الجميل

ذلك الحبل الطويل الذى تعرفه مجتمعاتنا الشعبية بإسم «سلب» وهو الذى يستعمله الجمال (نسبة إلى الجمل) . والجهة تشع بالضياء كهلال شعبان ، وربما كان هذا - التشبيه قد جاء بتأثير ثقافة دينية ترتبط بليلة النصف من شعبان مثلاً أو غير ذلك ، كما أن حاجبى الفتاة منتظمان كالخط الذى يرسمه القلم ، أما العينان فهما كعيني الغزال فى الحسن والاتساع ، والفم كخاتم سليمان من يلمسه يأتيه خادم من الجان ويحييه إلى ما يطلبه ، ويكون طوع أمره . والخدان فى توردهما كأنهما تفاحتان من الشام ، والرقبة طويلة مستوية بالاضافة إلى الصورة المعنوية المرتبطة بارتواء العطشان ، وتقف الأغنية عند الثدين لتشبههما بالرمان فى استدراتها واستوائهما ، وكبر حجمهما ، وعادة ما يكنى باستواء الرمان فى الأغنية الشعبية عن كبر الفتاة وأنها قد أصبحت صالحة للزواج مستعدة له .

ولا تقتصر الأغاني الشعبية فى هذه المناسبة على وصف جمال العروس ، ووصف محاسنها فحسب ، بل تركز أيضاً على صفاتها الخلقية وما تمتاز به من أصل طيب ، وخلق كريم ، يجب على «العريس» أن يضعها فى اعتباره وذلك أن المجتمع يرى أن الأصل الطيب أكثر أهمية من أى شئ آخر ومن هنا تقول الأغنية :-

المغنية :	الأجاويد أناسيهم .. تنيت أدور على
المرددات :	الأجاويد أناسيهم .. تنيت أدور على
المغنية :	الأجاويد أناسيهم تنيت أدور .. لما رمانى الهوى ..
على مصاطبيهم .. عملوا عليه .. خمسة حرير .. وخمسة بن قهوتهم ..	
تنيت	أدور على ...

المرددات : الأجاويد أناسبهم .. تنيت أدور على ... (١)

أن من يريد أن يصهر إلى كرام الناس ، لابد من أن يبحث عنهم
وأن يكون قادر على تحمل ما سوف يترتب على ذلك ، لأن «الأصيل غالى»
ولابد للوصول إليه من تحمل المشاق ، تقول الأغنية :

المغنية : روحوا لأبوها واطلعوا له العلوه ..

المرددات : روحوا لأبوها واطلعوا له العلوه ..

المغنية : إياك يسامح في الأميره الحلوه ..

المرددات : روحوا لأبوها واطلعوا له العلوه .. (٢)

ومن ثم فهو يجب أن يتزوج فتاة من أولئك الفتيات اللائى تنطق
عليهن هذه الأغنية :-

المغنية : يا عروسة يالى أهلك الرجاله ..

المرددات : يا عروسة يالى أهلك الرجاله ..

المغنية : أهلك مقادم فى البلد خياله ..

المرددات : يا عروسة يالى أهلك الرجاله ..

المغنية : يا عروسة يالى أهلك الجمعية ..

المرددات : يا عروسة يالى أهلك الجمعية ..

المغنية : أهلك مقادم البلد مسميه ..

المرددات : يا عروسة يالى أهلك الجمعية (٣) ..

(١) الأجاويد : كرام الناس - تنيت أدور : ظلت أبحث .

(٢) العلوه : المكان العالى وهو هنا كناية عن أصل الفتاة وحبها

(٣) مقادم : مشهورين بأنهم مقدمون على غيرهم فى المجالات المختلفة بشرفهم وكرم

أصولهم خياله : فرسان .

اهلك مقادم فى البلد مسمية : اهلك معروفين مشهورين فى البلدة كلها .

لأن أكثر ما يركز عليه المجتمع الشعبي ، ويهتم به إهتماماً لا يضارع فيه شيء آخر ، إنما هو «الأصل» وينسحب ذلك على كل العلاقات الاجتماعية سواء في موضوع الزواج أو غيره . وهم يركزون عليه في مناسبة الزواج لأعتقادهم أن الأولاد - الذين يرجعون إلى أصل طيب ، ينشأون نشأة طيبة أصلاء ، كرماء ، كأهلهم ، ومن ثم كثر الحديث عن العائلة وأصلها وسلسلة نسبها ، والتدقيق في اختيار العروس التي تعطى للأبناء أصلهم الذي يفتخرون به :

المغنية : م الفروع العال يا نازل الكرم نقى
 المرددات : م الفروع العال يا نازل الكرم نقى ..
 المغنية : م الفروع العال يا نازل الكرم نقى ..
 وأسأل على عمة العمة وخال الخال ..
 وعلى مبتدا السجره .. وعلى السلسال ..
 رباً تخلف ولد .. يبقى الولد له خال ..
 أوعى تناسب غجر .. يبقى نسبكم عار ..
 م الفروع

المرددات : م الفرع العال يانا نازل الكرم نقى^(١) ..

وتصور هذه الأغاني إلى جانب ما سبق أن ذكرناه كل مظاهر العرس ، والاحتفال به ، كما تصف أيضاً جهاز العروس وحليها ، وزينتها ، وفرحة أهلها بها ، وفرحة عريسها أيضاً ، وتمنيات الأهل والأصدقاء للعروسين بالسعادة ، وبأن يتم الله عليهم نعمته وأن يرزقهم

(١) السجرة : الشجرة - السلسال : الأصل وسلسلة النسب .

ربا : ربما - غجر : المقصود بهم هنا من لا أصل لهم

بأولاد ينشأون نشأة صالحة . وحول هذه المعاني تدور كثير من الأغاني كهذه الأغنية التي تصور العروس وما يحيط بها من مظاهر الفرح والزينة :-

- المغنية : محلى ليالى الفرح .. غلا ونكيل بالقدح ..
المرددات : محلى ليالى الفرح .. غلا ونكيل بالقدح ..
المغنية : محلى عروستنا وقعدتها .. والورد مرشق فى قورتها ..
تعا يا عريسنا وحدثها .. تفرح وقلبك ينشرح ..
المرددات : محلى ليالى الفرح .. غلا ونكيل بالقدح^(١) ..

وتسير الأغنية التالية فى نفس الخط :-

- المغنية : يا قاعده والورد حواليكى ..
لا طلب من الله .. الله يتم عليكى^(٢) ..
المرددات : يقاعدة والورد حواليكى ..
المغنية : يا قاعده والورد زابن خدك ..
لا طلب من الله .. الله يبض عرضك ..
المرددات : يا قاعده والورد حواليكى ..

وفى أغنية أخرى تقول الفتيات :-

- المغنية : يا حلوة يا عروسة يا قاعده فى العلالى ...
المرددات : يا حلوة يا عروسة يا قاعده فى العلالى ..

(١) تعا : تعالى - حدثها : حدثها - فى قورتها : على جبهتها .

(٢) لا طلب من الله : لا طلبن من الله كل الخير لك ..

المغنية : وحياة ابوكى تيجى .. وحياة أبويا ما اجى ..
 وحياة عريسك تيجى .. حلفتى بالغالى ..
 المرددات : ياحلوة ياعروسة ياقاعدة فى العلالى ..
 المغنية : وحياة أخوكى تيجى .. وحياة أخويا ماآجى ..
 وحياة عريسك تيجى .. حلفتى بالغالى ..
 المرددات : ياحلوة ياعروسة ياقاعدة فى العلالى ..
 وتحدث هذه الأغاني أيضاً عن الحب الذى يربط بين الفتى والفتاة
 إذ يصرح كل منهما بحبه بالطريقة التى تناسب تقاليد المجتمع الذى يعيشون
 فيه ، وتقوم الأغنية الشعبية فى هذا المجال بوظيفة هامة ، اذ تهىء لكل
 منها وخاصة الفتاة - الأسلوب الملائم للتعبير عن عواطفها دونما خوف من
 عقاب ، فتغنى الفتاة : -

المغنية : ياناس بدارى ليه .. والواد باحبه أوى
 المرددات : يا ناس بدارى ليه .. والواد بحبه أوى ..
 المغنية : ياناس بدارى ليه .. مية حبيبى غسل ..
 مطرح غسيل وشيه .. ميه حبيبى غسل ..
 مطرح غسيل وشيه .. هات القلم والدواية
 لاكتب كتابى عليه .. والواد بحبه قوى ..
 المرددات : ياناس بدارى ليه .. والواد بحبه قوى^(١) ..

كما تتيح هذه الأغاني لهما أيضاً أن يعبرا عما يلاقونه من حبهما ، وعن
 الفراق ، والبعد الذى يشيع الحديث عنه فى كل الأغاني الشعبية فى مختلف

(١) وشيه : وجهه .

أنحاء العالم ، فالجبال ، والموت والبحر والرحلات الطويلة التي تفصل بين المحبين تصبح موضوعات لكثير من الأغاني الشعبية حيث يتمنى المحبون زوال هذه الحواجز التي تعوق اتصالهم ، وتبعدهم عن بعضهم البعض ، وتسبب لهم ألماً ممضاً ، يجعلهم في شوق عارم إلى اللقاء .

وتعد هذه الأغاني من أجمل الأغاني الشعبية عامة ، وقد يبدو فيها الحزن الذي تشعیه تلك الفتاة التي يئست من بعد حبيبها الذي هجرها ، فتشكو ذلك لأُمها ، وتصف لها ما أصابها ، نتيجة لفراقه ، وانتظارها له وما سوف تفعله كي تعيده إليها مرة أخرى :

المغنية : يا سلام ياأمة بعد الحبيب على عيني مجاش
المرددات : يا سلام ياأمة بعد الحبيب على عيني مجاش
المغنية : ياناس أنا دبت دوب الملح في الفنجال
جسر القضيب اشتكى من شنة الخلخال
لاعمل حجاب مغربي وأكلفه بأموال
وادعى بحرقه عالى كرهه في الدار ولا جاش
المرددات : يا سلام ياأمة بعد الحبيب على عيني مجاش
المغنية : ياناس أنا دبت دوب الملح في الميه
جسر القضيب اشتكى من شن رجليه
لاعمل حجاب مغربي وأكلفه بميه
وادعى بحرقه عالى كرهه فيه .. ولا جاش
المرددات : يا سلام ياأمة بعد الحبيب على عيني مجاش^(١)

(١) مجاش : لم يأت - جسر القضيب : تفسد به الطريق أو محطة السكة الحديد . شنة الخلخال ، شن رجليه : تقصد الصوت الذي يحدثه الخلخال عند سيرها ، أو الصوت التي يحدثه وقع أقدامها على الطريق كناية عن كثرة تردها على هذا المكان في انتظار عودة حبيبها حتى لقد اشتكى منها .

ويشيع في هذه الأغاني الحديث عن الرسائل التي يتراسل بها المحبون ، ويحمل هذه الرسائل عادة رسول أمين ، أو أحد الطيور التي تشارك الانسان عاطفة الحب ، أو اشتهرت بأنها تحب كما يحب الانسان ، ويتصدر هذه الطيور بالضرورة «الحمام» فهو في المخيلة الشعبية مثال للحب الرقيق ، والعواطف الهادئة ، والوفاء وفي ذلك تقول الأغنية : -

- المغنية : آه ياعزيز عيني يامه .. كان على عيني ..
المرددات : آه ياعزيز عيني يامه .. كان على عيني
المغنية : شيعت لك السلام .. وفي رجل حمامه ..
منه سلام لك .. ومنه تيجى بالسلامه ..
المرددات : آه ياعزيز عيني يامه .. كان على عيني ..
المغنية : شيعت لك السلام .. وفي كيس حرير أخضر ..
منه سلام لك .. ومنه بالعجل تحضر ..
المرددات : آه ياعزيز عيني يامه .. كان على عيني ..
المغنية : شيعت لك السلام .. وفي رجل عصفوره ..
منه سلام لك ومنه .. تحفظ الصورة ..
المرددات : آه ياعزيز عيني يامه .. كل على عيني ..
المغنية : آه يالمحبة بترمي .. كل سنيوره ..
المرددات : آه ياعزيز عيني يامه .. كان على عيني ..
المغنية : ياالله احفظك يا حبيبي .. يا حافظ الصورة ..

وهكذا تعطى أغاني الحب والزواج - إلى حد كبير صورة عامة واضحة ، وصادقة في الوقت نفسه لكل ما ترتبط بهذه العلاقات من قيم ومثل ، وممارسات وعادات تشكل في جوهرها ما يريد المجتمع أن يحافظ

عليه وأن يؤكده ، ويأصله في نفوس أبنائه ، بالإضافة إلى ما تقوم به من وظيفة ترفيهية تضيء من البهجة والسرور على المناسبة التي تغنى فيها الشيء الكثير ، إذ لا يمكن تصور حفل زواج شعبي «فرح» دون أن تسهم فيه الأغنية الشعبية بسهم وافر ، ونصيب كبير ، يجعل ذكرى هذا الحفل عالقاً بأذهان العروسين ، وأهليهن سنين طويلة .

أغاني العمل

تبدو أغنية العمل في أبسط صورها . كلمات ليس من السهل فهمها أو معرفة أصلها مثل : «ياليسا . . ياليسا» أو «هिला لिसا . .» أو «يوسا . . يوسا» . . الخ . وهي ظاهرة موجودة في كل أغاني العمل في العالم كله ، أشار إليها الدارسون ، وعلقوا عليها . وربما جاءت هذه الكلمات السابقة غير كاملة من إحدى اللغات الأجنبية ، أو لعلها ليست أكثر من كلمات لا معنى لها .

وتهدف أغنية العمل إلى تنسيق حركة العمل ، وزيادة مقدرة العمال على بذل الجهد بتوقيع حركتهم في انتظام يوحد هذه الحركة ، فالعمل الجماعي ، وخاصة ما يتصف بانتظام أدائه ، يكون مصحوباً عادة بأغنية ، ربما ارتبطت في بادئ الأمر بعقائد سحرية معينة ، ولكن من المؤكد أنها ارتبطت أيضاً بمنافع عملية ، اكتسبتها من الخصائص الإيقاعية التي تحفز العمال على زيادة نشاطهم وتمكنهم من المحافظة على زمن الحركة التي يؤدونها أثناء العمل «فالحركة الموقعة المنتظمة التي تحتفظ بها الأغنية ، وتحافظ عليها ، تسهم في ربط الفرد من العمال بالجماعة كلها ، ومن ثم

فان أى اضطراب فى الغناء يترك أثراً سيئاً على الجماعة كلها ، وعلى العمل لأنه ينعكس عليه بالدرجة الأولى ، فقائد الجماعة - جماعة العمال - الذى يتولى الغناء ، هو الذى يعطى التوقيت ، وتتبعه الجماعة التى تصحبه مردده ما يقول أو اللازمة التى يبدأ بها ، وتتكرر ذلك على ألسنتهم . وقد اعتبر بعض الباحثين هذا الإدارى الأول الذى نظم العمل بواسطة الغناء الجماعى ، وزاد بذلك من القوة الجماعية للانسان نبياً فى الفن .

إن الحقيقة الأولى التى لا بد من أن تكون واضحة عند حديثنا عن أغنية العمل هى أن الايقاع فيها يخضع لحركة العمل المنتظمة المتكررة ، وأن ذلك هو الأسلوب الغالب عليها أو السمة التى تميزها عن غيرها من أنواع الأغاني الشعبية . ولكن ذلك ، فى الحقيقة ، ليس هو أسلوب كل أغاني العمل ، فهو مقصور على العمل المنتظم فحسب ، كما يحدث أثناء الصيد الجماعى أو أثناء التجديف ، أو العمل فى البناء ، فان خطوات العمل ، وضربات المجاديف وحركات الأيدي عندما تتوحد ، تحافظ على الانشاع ، أو بمعنى أصح ، أن الأغنية التى ترتبط بالبناء مثلاً هى التى تنظم حركة العمال ، وانتظام العمل ، فالأغنية تحافظ على الايقاع ، أما حركة الأيدي أو الجسم عامه فانها تضبط الوقت وتحافظ عليه .

وتتنوع أغاني العمل تنوعاً كبيراً ، تبعاً لنوع العمل نفسه ، كما تتنوع أيضاً ايقاعاتها ، تبعاً لحركة العمل أيضاً ، فبينما يشيع الغناء الجماعى الذى تشترك فيه مجموعه كبيرة من الصيادين أثناء الصيد الجماعى فى بحيرات شمال الدلتا - المنزله والبرلس - حيث يمكن للصيادين ، نتيجة لضحالة المياه فيها ، أن ينزلوا إلى الماء ، وأن يصطادوا فى مجموعات كبيرة كل منها يسمى «قفشة» ، فان أغاني العمل أثناء الصيد فى بحيرة قارون فى

الفيوم مثلاً ، لا يشترك في غنائها عدد كبير من العمال ، وذلك لأن هذه الأغاني لا تقال أثناء القاء الشباك أو دفعها في الماء ، أو سحبها محملة بالأسماك ، ولكنها تقال متابعة لضربات المجاديف أثناء النزول للصيد ، لأن طبيعة بحيرة قارون وعمق الماء فيها الذي يصل في بعض المناطق إلى ٨ أمتار يجعل من المستحيل على الصيادين أن ينزلوا إلى الماء كما يفعل نظراؤهم في بحيرتي المنزلة والبرلس ، كما أن المراكب أيضاً لا تسير بالشرع ، كما يحدث في بحيرات شمال الدلتا ومن ثم تنشأ الأغنية أو تتحول لتلائم حركة العمل سواء هنا أو هناك . ويمكن أن نلاحظ أيضاً بالاضافة إلى ما سبق من فروق بين نوعين من أغاني العمل - الصيد - أن أغاني التجديف تنظم عادة في مقطوعات قصار تلائم حركة المجذاف في الماء ، وهي أن كانت لا تختلف في مضمونها عن أغاني العمل الأخرى المرتبطة بالصيد الجماعي أو أغاني البناء مثلاً فإن الذي يختلف هنا هو الإيقاع فحسب ، الذي يسرع أو يبطئ ، وفقاً لحركة العمل نفسها فيغني الصيادون في بحيرة قارون أثناء تجديفهم :-

الصيد :	كل ما يشدوا المحامل ..
بقية الصيادين :	لنبي قلبى يهيم ..
الصيد :	كل ما يشدوا المحامل ..
	لنبي قلبى يهيم

وتظل هذه المقطوعة الصغيرة تتكرر عشرات المرات ، حتى يتقل قائد الجماعة إلى مقطوعة أخرى مثل :-

الصيد : لاسعى وأزو النبى ..
 بقية الصيادين : وارمى حمولى عليه ...
 الصيد : وان حصلك ضيم نادى ...
 بقية الصيادين : يا امام على ...

وتتكرر هذه المقطوعات مرات ومرات ، ليتقل إلى غيرها وهكذا حتى تنتهى رحلة العمل ...

ولاتقتصر أغاني العمل على هذه المقطوعات القصيرة ، فإن هناك الكثير منها بطول طويلاً كبيراً بالقياس إلى طول الأغاني الشعبية عموماً . وينبغى أن نضع في الاعتبار هنا الوقت الذى يستغرقه أداء العمل ، خاصة إذا كان هذا العمل يؤدي على فترات يفصل بينها وقت يعد فيه العمال أنفسهم لاستئناف العمل مرة أخرى . وفي إحدى أغنيات العمل التى تضاعف الصيد الجماعى فى بحيرات شمال الدلتا يغنى الصيادون : -

قائد مجموعة العمل : والله ان طال زمانى لاشكى لجاضى الغرام^(١)
 بقية العمال : لاشكى لجاضى الغرام ..
 قائد مجموعة العمال : لاشكى لجاضى الغرام ..
 بقية العمال : لاشكى لجاضى الغرام ..
 قائد مجموعة العمال : عشج البنات يا جاضى حرام والا حلال^(٢)
 بقية العمال : حرام والا حلال ..
 قائد مجموعة العمال : حرام والا حلال ..

(١) جاضى : قاضى

(٢) عشج : عتق

بقية العمال :	حرام والا حلال . .
قائد مجموعة العمال :	حرام للمتجوز أما العازب حلال
بقية العمال :	أما العازب حلال
قائد مجموعة العمال :	أما العازب حلال
بقية العمال :	أما العازب حلال
قائد مجموعة العمال :	وان كام حرام يا جاضى اكتب لى بالحلال
بقية العمال :	اكتب لى بالحلال
قائد مجموعة العمال :	كرامه للنبي
بقية العمال :	كرامه للنبي
قائد مجموعة العمال :	من عشج اسكندرية لانزل فيكى غفير
بقية العمال :	لانزل فيكى غفير
قائد مجموعة العمال :	بالصلاة على النبي
بقية العمال :	بالصلاة على النبي
قائد مجموعة العمال :	غفير من غير ماهيه علشان حب الجميل
بقية العمال :	علشان حب الجميل
قائد مجموعة العمال :	كرامة للنبي
بقية العمال :	كرامة للنبي
قائد مجموعة العمال :	ويابنت ياملاية عمدة بلدكم مين ^(١)
بقية العمال :	عمدة بلدكم مين
قائد مجموعة العمال :	كرامه للنبي
بقية العمال :	كرامه للنبي

(١) ملاية : الفتاة التى تملأ جرار الماء من التبرعة .

- قائد مجموعه العمال : عمدة بلدنا الرئيس تاجر المناديل
 بقية العمال : تاجر المناديل
 قائد مجموعة العمال : كرامة للنبي
 بقية العمال : كرامه للنبي
 قائد مجموعة العمال : ويابت قولى لايوكى خليه يديكى لى (١)
 بقية العمال : خليه يديكى لى
 قائد مجموعة العمال : كرامة للنبي
 بقية العمال : كرامة للنبي
 قائد مجموعة العمال : وان مارضاش أبوكى أمك بتحبني
 بقية العمال : امك بتحبني
 قائد مجموعة العمال : كرامه للنبي
 بقية العمال : كرامه للنبي
 قائد مجموعة العمال : وان مارضيش أمك أبكى ونوحى
 بقية العمال : ابكى ونوحى
 قائد مجموعة العمال : كرامة للنبي
 بقية العمال : كرامة للنبي

أما النوع الثانى من أغاني العمل ، فهو لا يخضع لايقاع منتظم ، إذ أن العمل نفسه غير منتظم الحركة ، ومن هذا النوع كثير من الأغاني التى تغنيها الفتيات اثناء جمع القطن ، أو يغنيها الفلاح اثناء حرثه الأرض ، أو مراقبة الساقية . وهذه الأشكال - فيما عدا أغاني القطن - قد أصبحت قليلة ، اذ قلما نجد الآن فلاحاً يحفظ منها الكثير ، وربما كان دخول الراديو

(١) يديكى لى : أى اجعل اباكى يعطيكى لى أى يزوجنى اباك .

الترانزستور الذى يسهل حمله والتنقل به أحد العوامل الأساسية التى جعلت هذا النوع من الأغاني ينزوى ، وتقل نصوصه ، ذلك لأن كثير ممن كانوا يغنون هذه الأغاني ، ويرددونها لكى يسلوا بها أنفسهم - على حد قولهم - قد استغنوا بالراديو عنها . ومن النماذج التى تغنى أثناء مراقبة دوران الساقية هذا النموذج :-

ياما التراب بيلم يا حبيبى
ياما التراب بيلم . . بيلم يا حبيبى . .
ومن كل عدرا . . . ومن كل عدرا . .
راخيه الدلال^(١) . . .

ومن الأغاني التى تقال أثناء الحرث :-

على أبوزيدى . . . على أبوزيدى . .
وانا ريت من تبكى على أبوزيدى . .
على أبوزيدى . .
وقلعت ثياب العز . . . ولبست سويدى^(٢) .

وتتسم هذه الأغاني التى يغنيها الرجال فحسب ، بمسحة من الحزن تبدو واضحة على إيقاع الأغنية ، وعلى مضمونها أيضاً ، فتصبغها بأصباغ معينة .

وتتقف أغاني جمع القطن على النقيض تماماً من أغاني المحراث

(١) عدرا : فتاة عدراء .

(٢) أبوزيدى : هو أبوزيد الهلالى - ريت : رأيت - ثياب : ثياب سويدى : ملابس

سوداء .



والساقية والشادوف وغيرها مما يشتهر الرجال بأدائه ، فبينما ينجم الحزن على الأخيرة شكلاً ومضموناً ، تحفل الأولى بمظاهر البشر والمرح والتفائل ، وتدور في الأغلب الأعم حول ليالى الفرح من خطبة إلى زفاف وما إلى ذلك . ويرجع ذلك في الحقيقة الأمر إلى سبين رئيسين :

الاول : يأتي من طبيعة عملية جمع القطن ذاتها ، وان أغلب من يقوم بالعبء الأكبر فيها الفتيات ، والصبية الصغار - وهؤلاء لا يظهر تأثيرهم واضحاً نظراً لصغر سنهم - ومن الطبيعي أن يكون الموضوع المفضل لدى الفتيات هو الحديث عن امنياتهن في الزواج ، ورغبتهن فيه ، وعن مشاعرهن التي يحملنها في صدورهن . ومن ثم إذن فلا مجال للحديث عن شقائهن في العمل ، أو شكوى الزمن ، بل إن الأقرب إلى المنطق ان تكون الشكوى من الحبيب أحياناً ، وأن يتبع ذلك وصف حلاوة اللقاء بعد الهجران . . . إلى غير ذلك :

الفتاة : يا حلاوة الملقا ياسيدى ..
والسلام من يدك ليدى ..
بقية الفتيات : يا حلاوة الملقا ياسيدى ..
والسلام من يدك ليدى ..
الفتاة : ليلة الملقا ونداها .. وبنات الكل حذاها
اسمعتنى حسن لغاها .. مسكتنى قلب بايدى
بقية الفتيات : يا حلاوة الملقا ياسيدى
والسلام من يدك ليدى^(١)

(١) الملقا : اللقاء
حسن : صوت
حذاها : عندما
لقاها : كلامها .

وتقول الفتيات في أغنية أخرى :

الفتاة : لبسه في الخاتم كوانى يامه كوانى ..
بقية الفتيات : لبسه في الخاتم كوانى يامه كوانى ..
الفتاة : لبسه في الخاتم .. ولا فى البلد محكمه
ولا فى البلد حاكم .. تحكم على دا الجدع
وتجعله دا الخاتم .. كوانى يامه كوانى
بقية الفتيات : لبسه في الختم كوانى يامه كوانى ..

والثانى : يأتى من ارتباط محصول القطن دائماً عند فلاحينا في مصر
بالخير الذى يأتى به ، مما يتبعه أن تتزوج الفتيان والفتيات بعد بيع المحصول
وان يشتري كل فرد في المجتمع مايريده ، ويرغب فيه ، سواء كان ذلك
ملابس جديدة ، أو حلى ، أو غير ذلك . . . أى بعبارة بسيطة ان موسم
جمع القطن هو موسم الزواج الاقتصادى في مجتمعنا الزراعى - فى قرانا -
ومن ثم فان غناء الفتيات يعكس إلى حد كبير فرحتهن به . تلك الفرحة
البسيطة التى لاتحدث عنه أى عن القطن - مباشرة ، وانما يرجون ان
تكون السنة المباركة ، مليئة بالخير :-

الفتاة : ياسنة خضرة أول سنینا السنة دى
بقية الفتيات : ياسنة خضرة أول سنینا السنة دى
الفتاة : خولينا جاعد ع الجنا وستنا خضرة السنه
بقية الفتيات : خولينا جاعد ع الجنا وستنا خضرة السنه^(١)

(١) خولينا : المشرف على جمع القطن «الخولى» - جاعد : قاعد - الجنا : القنا

ويقولون تفاؤلاً واستبشاراً بما سيعود عليهم من جمع القطن موجهين
الحديث إلى «الخولى» :-

الفتاة : تعيش ياخولينا ياجلاب الصبايا
بقية الفتيات : تعيش ياخولينا ياجلاب الصبايا
الفتاة : خولينا راح يملا القله ..
اتشطر وملاها مال ..
بقية الفتيات : تعيش ياخولينا ياجلاب الصبايا ... الخ

وتتميز اغاني العمل بالاضافة إلى ماسبق ان ذكرناه بأنها متعددة
الموضوعات فهي لاتأخذ من العمل موضوعاتها إلا في القليل النادر .
وليست هذه السمة خاصة بأغاني العمل في مصر فحسب ، بل إنها سمة
من سمات اغاني العمل في العالم كله فإن كثيراً من أغاني العمل العالمية
لاتتصل من قريب او بعيد بالعمل الذي تغنى اثناءه إلا فيما يتصل بالحركة
والايقاع - إلى حد - وفقاً للخصائص العامة لنوع العمل وهي تتناول
الحديث الكثير من الموضوعات والمشاعر المختلفة ، من حنين ، وحب ،
إلى شكوى الزمن ، وأمل في تحسن الحال ، واعتصام بالله - سبحانه
وتعالى - والاتجاه إليه التماساً للتوفيق والتخفيف من المشقة ، وتشفع
بالنبي عليه الصلاة والسلام . وغير ذلك من موضوعات .

هـ - الأغاني الدينية

ترتبط الاغاني الدينية أوثق الارتباط بالمناسبات الدينية التي يحتفل
بها - المجتمع الشعبى في مصر . وتحظى هذه الأغاني باحترام كبير ينبع من

طبيعة المناسبة التي تغنى فيها ، والمضامين التي تحتفل بها ، وتتصل في جوهرها بالمعتقدات الدينية المتأصلة في ضمير المجامع . ويهتم المجتمع الشعبى في مصر بالمناسبات الدينية العامة ، وأهمها مناسبة مولد النبى عليه الصلاة والسلام ، وهى المناسبة التي يحتفل بها المسلمون كلهم في مصر ، وفى العالم الاسلامى كله ، كما يحتفل بالمناسبات الدينية الخاصة التي ترتبط بالأولياء عامة ، سواء على الصعيد القومى العام ، أو على المستوى المحلى الخاص . ويندر أن تكون هناك قرية في مصر عامة ليس لها وليها الخاص الذى تحتفل به ، وتوليه اهتمامها .

ويتخذ الاحتفال بالمناسبات الدينية شكلاً يكاد يكون موحداً في كل المدن والقرى في مصر ، تسهم فيه الأغاني والمواويل الدينية ينصيب وافر ، إلى جانب المظاهر الأخرى من العاب تسلية للكبار والصغار على السواء . ويأخذ الاحتفال عادة شكل المهرجان الكبير ، الذى تسهم فيه كل فئات الشعب ، ويصبح أشبه ما يكون بسوق كبير يزخر لكل الوان الفنون ، والبضائع التي تستهوى المترددين على الاحتفال ، والمشاركين فيه على السواء ، والتي تجد أمامها مجالاً مفتوحاً في هذه الاحوال .

ويذهب الدارسون إلى أن الأغاني الدينية عميقة الجذور ، متأصلة في التقاليد التاريخية للمجتمعات البشرية عامة ، وانها تزدهر في فترات الحماس الدينى ، مما يجعل دارستها على جانب من الأهمية من ناحية ، ومن الصعوبة أيضاً من ناحية أخرى . كما يذهبون إلى أن التأليف الفردى ، لا الجماعى ، هو السمة الغالبة عليها ، والأمر المؤكد الذى لا يمكن الشك فيه ؛ ذلك أنها على جانب كبير من دقة الصناعة التي تنسحب على مضمونها ولغتها أيضاً التي يغلب عليها ان تكون فصيحة ، أو قرينة من اللغة

الفصحى ، وهى بذلك تختلف عن الاسلوب الشائع فى غيرها من الأغاني الشعبية الأخرى ، كأغاني العمل ، أو مناسبات العرس وغيرها من المناسبات . وهكذا يمكن لنا ان نتبين أن الأغاني - الشعبية الدينية تفصح ، من ناحية الشكل ، ومن ناحية المضمون أيضاً عن أنها من تأليف افراد ذوى ثقافة دينية تختلف درجتها عن ثقافة المجتمع الشعبى إلا ان ذلك لا يقف حائلاً دون ازدهار هذه الأغاني ، واتساع دائرة من يستمعون إليها ، وينفعلون بها ، طالما كانت تمس مشاعرهم الدينية ، ولذلك فأنا نعتبرها أغاني شعبية حقيقية ، يرتبط مضمونها بمعتقدات الناس الدينية . كما نرجح أن تكون هذه الأغاني قد نشأت بين أوساط المتدينين وأصحاب الطرق الصوفية الذين استغلوا فى الأغلب الأعم ، شكل الموال ، وما يجده من قبول لدى - الناس ، لكى يضمّنوه أفكارهم الدينية والصوفية ، فيكون لها ما يهدفون إلى احداثه من تأثير فى نفوس المستمعين :

خير الورى صرت أغنى حتى شجاني غرامك . .
ياحبذا اليوم أنى أنظر يازين لمقامك . .
جد عليه بوصلك ، كى أزور مقامك . .
ظن العزول أنى عشقت غير جمالك . .
كذب العزول فانى لا أسلو عن غرامك . .

فكما هو واضح ، تميل اللغة إلى أن تكون فصيحة ، كما أن الشكل هو الشكل المعروف فى المجتمع الشعبى ، وعند الدارسين «بالموال» .

وينطبق مايقال عن نص الأغنية الدينية ولغتها ، على لحنها الذى تغنى فيه أيضاً ، فهو ينبىء عن اصله الذى يرجع غالباً إلى الألحان الشائعة فى المدينة ، أو التى يعرفها المؤلفون والمغنون عن طريق الراديو ، فينقلونها

ملائمين بينها ، وبين طبيعة الآلات الموسيقية التي يستخدمونها ، والتي تختلف - إلى حد ما - عن الآلات التي يستخدمها الموسيقيون في المدينة من حيث العدد ، والنوع في بعض الأحيان ، هذا بالإضافة إلى لخبراتهم الموسيقية ، وقدرتهم على استيعاب اللحن ، ومحاكاته مما يختلفون فيه - بطبيعة الحال - عن موسيقى المدينة الدارسين المتخصصين .

ومن هنا فإن هذه الألحان على الرغم من معرفة أصلها ، إلا أن البيئة الشعبية قد أخضعتها لآطارها ، ملائمة بينها وبين النص ، واحتياجات المجتمع والمواد المتوافرة فيه ، مما يجعلنا نضفي صيغة الشعبية على كثير من هذه الألحان ونحن على يقين من صحة نسبتها إلى الشعب .

وأيا كان الأمر فإن الهام في الموضوع ، هو مضمون هذه الأغاني ، وهودون شك ، وثيق الصلة بالشعب ، ومن ثم يدور عادة حول ما يعتقده الشعب من معتقدات ترتبط بالدين ، و«النبى» عليه الصلاة والسلام خاصة . ففي كل المناسبات الدينية ، سواء كان صاحب الاحتفال هو «النبى» (ﷺ) أو أولياء من الأولياء ، فلا بد أن نجد مدحاً للنبى ، وتغنيانا بفضله وكرمه ومعجزاته التي تستمد غالباً من كتب المفسرين ، الذين كان لهم اكبر الأثر في تقبل كثير من القصص التي نسجت حول النبى لتقريب الحقيقة المجردة إلى نفوس الناس وعقولهم ، فتناقلوها وأصبحت بالنسبة إليهم حقائق لا تقبل النقض ، ومسلمات لا تتحمل الجدل أو النقاش فيها ، بل أن من يتجرأ على الجدل فيها يعد كفراً في نظرهم ، وهى تهمة خطيرة إذا ما ألصقت بانسان . ولا تستمد الأغنية الدينية موضوعاتها من الحكايات الدينية والمعجزات التي رواها المفسرون والرواة فحسب ، بل انها تستلهم أيضاً «القرآن الكريم» بما يتناسب مع ادراك عامة الناس ،

فتقول الأغنية :-

يارب ياخالق الخلق . . . يارب العباد . .
ومن قد قلت في القرآن . . . ادعنى . . .
إنى دعوتك مضطراً . . .
فخذ بيدي . . يا جامع الأمر بين الكاف والنون . .
نجيت أيوب من بلواه حين دعا . . .
يصبر أيوب ياذا اللطف نجيني . .
واطلق سراحى ، وأمنى بالخلاص . .
كما نجيت من ظلمات البحر ذا النون^(١) . . .

وتبدو الأغنية كما هو واضح متخذة شكل الدعاء ، يوجهه المغنى
باسمه وباسم جميع من يستمعون إليه ، إلى الله سبحانه وتعالى ، كى
يخفف عنهم وينقذهم جميعاً كما خفف عن أيوب مرضه ، وأنقذ يونس من
بطن الحوت . وتحفل هذه الأغاني بالحديث عن الجنة والنار ، والثواب
والعقاب ، وماذا يجب على الانسان المؤمن ان يفعل كى يجد طريقة إلى
الجنة ، وماذا يجب عليه ان يتجنبه حتى ينجو من عذاب النار كما يصور
ذلك هذه الأغنية :-

ياما أحسن العبد لما يكون سالك . .
وكل باب يدخله يوجد له سالك . .
يانفسى لاينفعك ولدك ولا مالك . .
وقلى طمعك وروحي أبكى على حالك . .

(١) الكاف والنون : أى كن من قوله تعالى الشىء كن فيكون . ذا النون : يونس عليه

رضوان يقول للنبي أدخل الجنة هنيا لك^(١) ..
روى البخارى ومسلم والامام مالك
كثر الصلاة على النبي .. تمنع عذاب مالك^(٢) ..

وليست كل الأغاني الدينية بالطبع فصيحة اللغه أو قريبة من
الفصحى بحيث يمكن اعتبارها فصيحة ، بل ان كثيراً من هذه الأغاني
أيضاً ينظم فى لغة عامية ، كغيرها من الأغاني الشعبية ، وخاصة فى
القصص الدينى .

وتظهر هنا ملاحظة هامة ، لابد من أن نشير إليها وهى تتصل بهذا
النوع من القصص الذى ينظم عادة فى شكل أغنية طويلة ، أو موال
قصصى ، فهو غالباً ما يتخذ موضوعه مما ينسب إلى «النبي» ﷺ من
معجزات وما تواتر عن كرامات الأولياء الكبار الذين يتصفون بأنهم أولياء
لكل الناس ولا يختص بهم أهل المكان الذى يوجد فيه صريح هذا المولى
فحسب ، مثل الامام الحسين ، والسيدة زينب ، والسيد أحمد البدوى -
رضى الله عنهم وغيرهم ، على العكس من أولياء القرى الذين يندر أن
تغنى حول كراماتهم أية أغاني خاصة بهم .

ويمكن أن نفترض أن هذه الأغاني القصصية ، نشأت فصيحة
اللغه ، ثم تعرضت للتحريف على أيدي المغنين الشعبيين ، الذين
يعتبرون أقل معرفة باللغه الفصحى ، واتقاناً لها من مؤلفى هذه الأغاني .
ويمكن أيضاً أن تكون قد أبدعت أصلاً فى لهجتها التى تغنى فيها ، وتشيع
بها . ومن أمثلة هذا النوع من القصص الدينى الغنائى ، قصة السيد أحمد

(١) سالك : مفتوح . هنيا لك : هنيا لك

(٢) مالك (الثانية) : حارس النار .

البدوى (رضى الله عنه) ، وضريحه - كما هو معروف - فى مدينة طنطا .
وقصة «ابراهيم الدسوقى» (رضى الله عنه) وضريحه فى مدينة دسوق (كفر
الشيخ) وغيرهما من الأولياء .

وتسهم الأغاني الدينية فى مناسبات أخرى هامة يحتفل بها المجتمع
الشعبى ، فهى تقوم بدور كبير فى الاحتفال بمناسبة الحج ، كما أنها كانت
تردد أيضاً فى مناسبات ختان الأطفال الذكور وفى بعض المناسبات
الأخرى . وتتميز أغاني الحج التى تسمى فى المجتمعات الشعبية «حنون أو
تحنين الحجاج» بأنها تخضع لنفس الخصائص العامة للأغنية الشعبية
وتختلف بذلك من بعض وجوها عن الأغاني التى تشيع فى «الموالد» فهى
تنظم فى مقطوعات صغيرة فى العادة ليست على شكل الموال أو قريبة منه .
كما أنها ليست فصيحة اللغة وإنما يشيع أن تكون فى لهجة عامية كغيرها من
أنواع الأغنية الشعبية .

وتنسى هذه الأغاني عن أنها من صنع النساء ، كما أن غناءها مقصور
عليهن فحسب . ويمكن لنا أن نميز بين أسلوبين واضحين فى غناء هذه
الأغاني : -

الأول : يغلب عليه طابع الحزن ، وهو الذى يغنى عند توديع الحاج قبل
سفره لأداء فريضة الحج .

والثانى : يتسم بأنه يميل إلى الفرح والبهجة ، لارتباطه باستقبال الحاج بعد
عودته إلى أهله وأصدقائه .

ولا تصحب أغاني الحج أية موسيقى آلية ، الا اذا كان المغنون
محترفين استأجروا لكى يقوموا بأداء هذه الأغاني سواء فى التوديع أو فى
الاستقبال .

وتتحدث هذه الأغاني عادة عن شوق الحاج لزيارة النبي ، ويكف أنه ترك الأهل والولد والأصدقاء حياً في النبي . كما يمكن أن تكون صورة لمراحل الحج ، والاستعداد له من خلال الصور التي ترسمها أغاني الحج ، فالحاج يبدأ بأن يوصي أهله وذويه بأولاده : -

ياولاد بلدى .. الوداد الوداد ..
ياولاد بلدى .. ما باقى ألا السفر ..
وأحمل بزادى .. والوصايه الكثير ...
حداكم ولادى .. كله فى حب النبى

ويكمل الحاج استعداده للرحيل ، ويبدأ الناس فى التوافد على دار الحاج لتوديعه ، وسؤاله ألا ينسأهم فى دعواته . وتصف الأغنية دار الحاج ، ومن يفدون عليه فتقول : -

وفى الوسط عمده ... دى دارك وسيعه ..
وفى الوسط عمده ... والخيل داخله
باشوات وعمده ... كله فى حب النبى

كما تصف الأغاني أيضاً وسائل السفر التي كان الحاج يستعملها فى رحلته إلى الأراضى الحجازية فى الماضى ومازال بعضها مستعملاً إلى الآن ، فهناك العرب ، والبابور (السفينة) ، إلى جانب الجمل أيضاً :

وخدهم براحه ... يا بابور يا بابور ..
وخدهم براحه ... دول شبابات صغار ..
وجولك فراحه ... بعد زيارة النبى ..
شبك فى الجريدة ... ملسك يا حاجه ..

شباك في الجريدة ... خلصوا يا جمال ..
بلادي بعيدة ... راحة أزور النبی ..

وكما تصحب الأغنية الحاج قبل سفره ، وأثناء سفره ، فإنها تصحبه
أيضاً عند عودته ، اذ تستقبله بعد أن ينتهي من أداء فريضة الحج ، مرحبه
به ، فرحه بمقدمه ، مستبشرة بعودته ، مرحبة به ، مصورة فرحة أهله ،
وسعادة أبنائه وأهله وأصدقائه فتقول الأغنية : -

طرف شال الحجيج .. أبيض م العلامة
وأبيض من لبن الحليب .. يا حاج يوم السلامة
يا طرف شال الحجيج .. أبيض م الجلوع
وأبيض من لبن الحليب .. يا حاج يوم الرجوع
وآديني باقولها لك .. يوم السلامه مكتوبه لك
عند النبی أنفقت مالك .. وحجيت ورجعت لعيالك
وزرت وعدت فرحان ...

وفي مقطوعه أخرى : -

المغنيه : حاجنا يا حاجنا ..
المرددات : حاجنا يا حاجنا ..
المغنيه : زرت وجيت يا حاجنا ..
المرددات : حاجنا يا حاجنا ..
المغنيه : يا سالمه سلميهم ..
المرددات : يا سالمه سلميهم ..

المغنية : راحوا وجونا بالسلامه ..
المرددات : يا ساله سلميههم ..
المغنية : آه يا زائر المدينة يا حاجنا
المرددات : حاجنا يا حاجنا
المغنية : لا عمل وليمه لربنا ..
المرددات : حاجنا يا حاجنا
المغنية : يوم ما تجينا يا حاجنا
المرددات : حاجنا يا حاجنا
المغنية : يا ساله سلميههم
المرددات : يا ساله سلميههم

ولكن أغنية الاستقبال تختلف عن أغنية التوديع من ناحية الجوالعام الذى يسيطر على كل منهما ، فبينما يسيطر على الأولى جو من الحزن الذى يعد نتيجة طبيعيه للإحساس بالفراق والغياب فإن الثانية يشيع فيها جو البهجة والفرحة المقترنه بسلامة العودة ، وحرارة الاستقبال الخ .

وهكذا تسهم الأغنية الشعبية إلى جانب المظاهر الأخرى التى ترتبط بمناسبة الحج - كالرسوم التى ترسم على واجهة البيت فى مثل هذه المناسبة - فى التعبير عن أحاسيس الناس ومشاعرهم ومعتقداتهم المرتبطة بها ، وفى اعطاء المناسبة شكلها الخاص الذى يميزها عن غيرها من المناسبات الدينيه عامة .

الغلاف للفنان ناجي شاكر

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ٨٤/٢٣٧٠

2
ad

Bibliotheca Alexandrina



0657959

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب